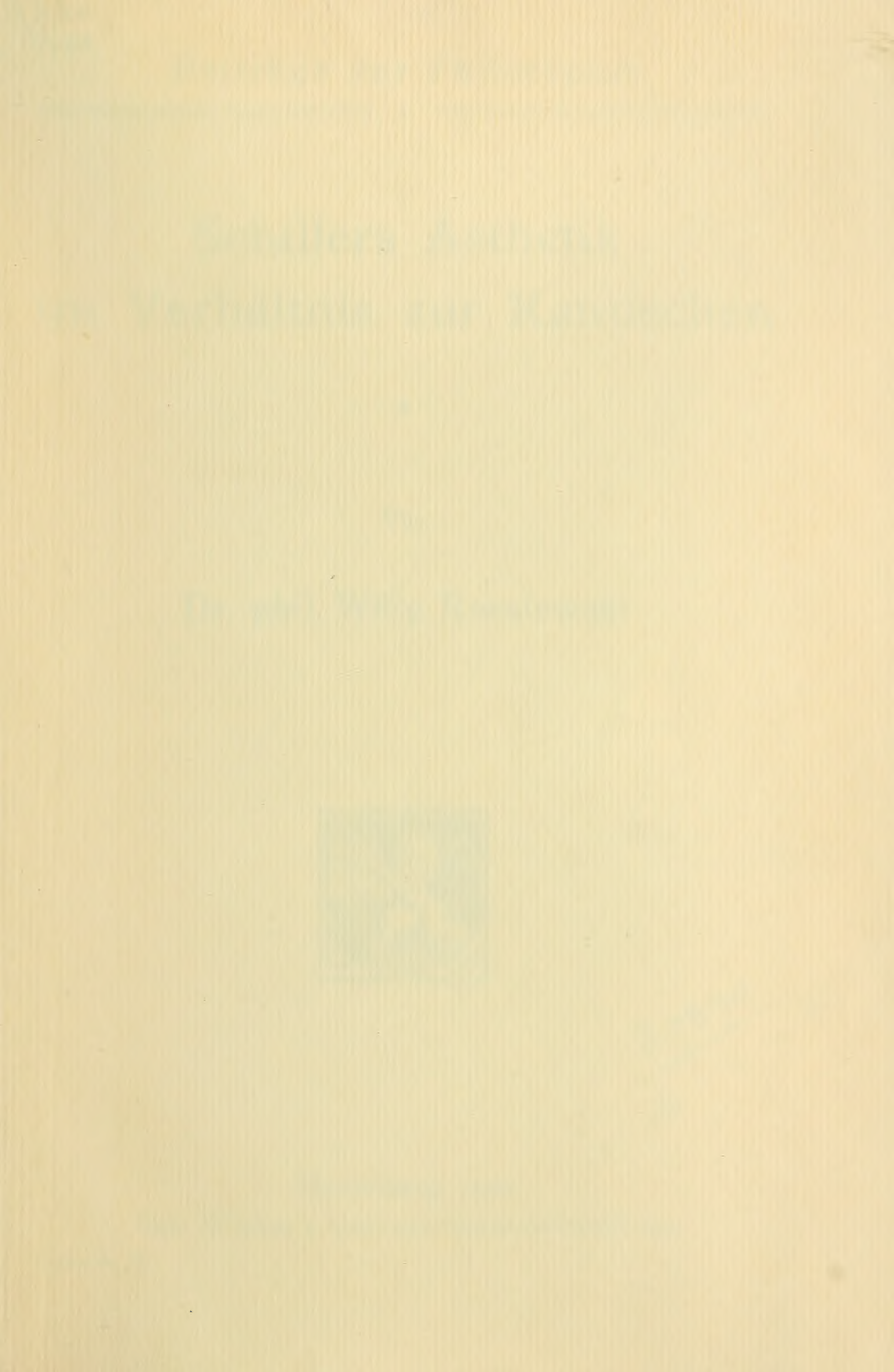
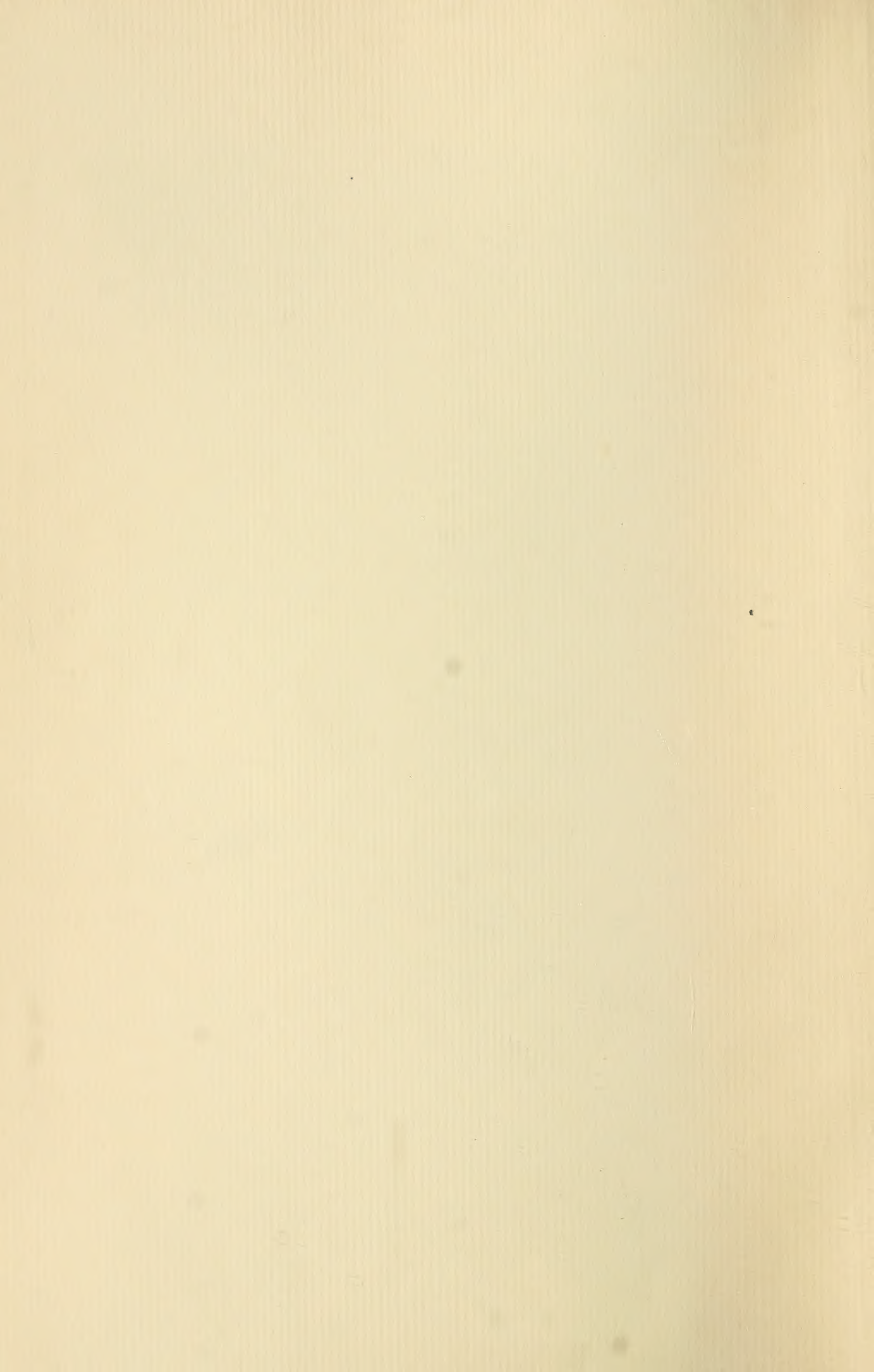

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01474762 0





Beiträge zur Philosophie

1.

Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen

Von

Dr. phil. Willy Rosalewski



Heidelberg 1912
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 727.

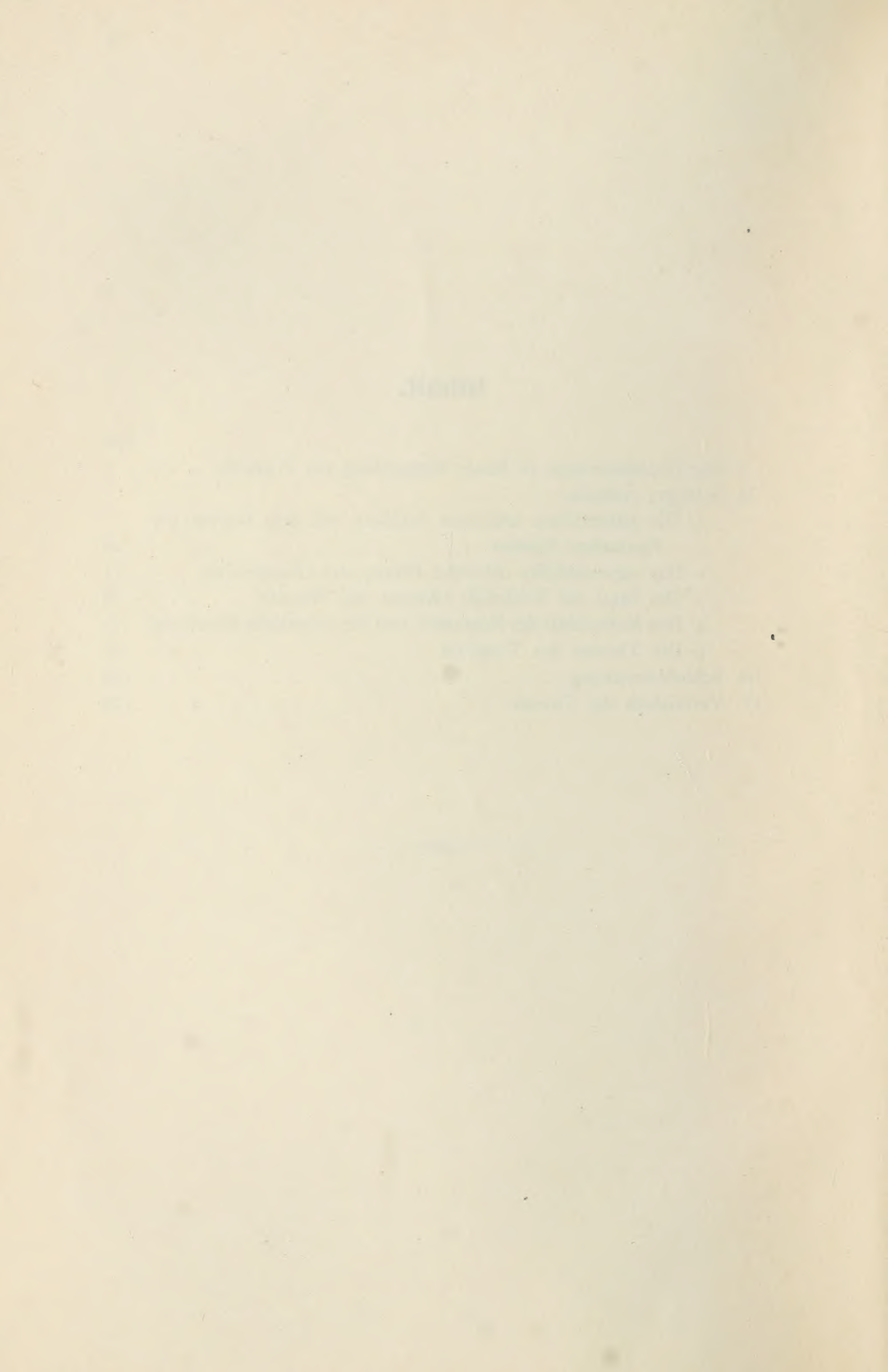
Printed in Germany

Vorwort.

Indem ich diese Studien der Öffentlichkeit vorlege, drängt es mich, Herrn Professor Dr. Natorp, auf dessen freundliche Anregung sie entstanden sind, meinen aufrichtigen Dank zu sagen.

Der Verfasser.

Inhalt.



Alphabetisches Verzeichnis der angeführten Literatur.

Baumgart, Hermann, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887.

Berger, Karl, Die Entwicklung von Schillers Ästhetik. Weimar 1894.

— Karl, Schiller, sein Leben und seine Werke. I. Bd. 1906. II. Bd. München 1909.

Cohen, Hermann, Kants Begründung der Ästhetik. Berlin 1889.

Engel, Bernhard Karl, Schiller als Denker. Berlin 1908.

Festgabe der Kantstudien, „Schiller als Philosoph". Berlin 1905.

Fischer, Kuno, Schiller als Philosoph. Schillerschriften, II. Reihe. Heidelberg 1892.

Geyer, Paul, Schillers ästhetisch-sittliche Weltanschauung. I. Teil, Berlin 1908 (2. Aufl.); II. Teil, Berlin 1898.

Gneiße, Karl, Untersuchungen zu Schillers Aufsätzen „Über den Grund des Vergnügens an trag. Gegenständen" etc. Progr. Weißenburg 1889.

— Karl, Schillers Lehre von der ästhetischen Wahrnehmung. Berlin 1893.

Harnack, Otto, Die klassische Ästhetik der Deutschen. Leipzig 1892.

Heine, Gerhard, Das Verhältnis der Ästhetik zur Ethik bei Schiller. Diss. Cöthen 1894.

Hettner, Hermann, Die deutsche Literatur im 18. Jahrh. III, 2. Braunschweig 1894.

Kühnemann, Eugen, Schillers philosoph. Schriften und Gedichte. Leipzig 1902 (Phil. Bibl., Bd. 103).

— Eugen, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik. München 1895.

— Eugen, Schiller. München 1908.

Lipps, Theodor, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1903.

Lotze, Hermann, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868.

Schasler, Max, Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872.

Schmidt, Paul, Kant, Schiller, Vischer: Über das Erhabene. Diss. Halle 1880.

Seidl, Arthur, Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffs seit Kant. Leipzig 1889.

Sommer, Robert, Grundzüge einer Gesch. der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg 1892.

Stein, K. Heinrich von, Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart 1897.

Tomaschek, Karl, Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft. Wien 1862.

Twesten, Karl, Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft. Berlin 1863.

Ueberweg, Friedrich, Schiller als Historiker und Philosoph, ed. von Brasch. Leipzig 1884.

Unruh, Ferdinand, Studien zur Entwicklung, welche der Begriff des Erhabenen seit Kant genommen hat. Progr. d. städt. Realschule. Königsberg i. Pr. 1898.

Volkelt, Johannes, Ästhetik des Tragischen. München 1906.

Walzel, Oskar, Schillers sämtl. Werke, Säkular-Ausg., XI. Bd., Einleitung, Cotta.

Windelband, Wilhelm, Die Gesch. d. neueren Philosophie. II. Bd. Leipzig 1907.

Wychgram, J., Schiller, dem deutschen Volke dargestellt. Bielefeld und Leipzig 1895.

Ziegler, Theobald, Schiller (Aus Natur u. Geisteswelt). Leipzig 1910.

Zimmermann, Gustav, Versuch einer Schillerschen Ästhetik. Leipzig 1889.

I. Die Grundmomente in Kants Begründung der Ästhetik.

Mit der Kritik der reinen Vernunft und der Kritik der praktischen Vernunft hatte Kant für die mathematische Naturwissenschaft und die Sittlichkeit eigene Gesetzlichkeiten in eigenen Richtungen des menschlichen Bewußtseins nachgewiesen. Aber in der menschlichen Kultur gibt es auch die Kunst; kann diese ebenfalls eine besondere Bewußtseinsrichtung mit eigentümlicher Gesetzlichkeit für sich in Anspruch nehmen und sich darauf begründen? — Das ist die erste methodische Frage, die Kant am Herzen liegen mußte, als er an das ästhetische Problem herantrat.

Zwei Gebiete hatte Kant für die Philosophie gesichert: das des Naturbegriffs und das des Freiheitsbegriffs, die Welt der Erscheinungen und die intelligible Welt, gemäß den zwei oberen Vermögen, nämlich dem theoretischen, welches die Prinzipien a priori zur Gegenstandserkenntnis in Zeit und Raum, und dem praktischen, welches das Prinzip a priori für die sittlichen Handlungen enthält. Zwischen diesen beiden Gebieten scheint zwar kein Übergang möglich zu sein und doch ist ein solcher zu fordern, denn die Gesetzgebung der praktischen Vernunft, obwohl zeitlich und räumlich unbedingt geltend, geht dennoch auf Verwirklichung in der Sinnenwelt. Diesen geforderten Übergang vollzieht die Urteilskraft. Diese liegt in der Mitte zwischen Verstand und Vernunft, wie zwischen Erkenntnis- und Begehrungsvermögen das Gefühl der Lust und Unlust liegt.

Wenn es also eine besondere Bewußtseinsrichtung gibt, in welcher sich der Inhalt des Kunstbewußtseins erzeuge, so muß es das Gefühl (der Lust und Unlust) sein, und die

Urteilskraft müßte die Gesetzlichkeit dieser Gefühlsrichtung des Bewußtseins erzeugen, so wie der Verstand dem Erkenntnisvermögen und die Vernunft dem Begehrungsvermögen a priori die Regeln geben.

Daher bestimmt sich die erste Frage nun zu der folgenden methodischen Frage: Kann die Urteilskraft dem Gefühl (der Lust und Unlust) Gesetze a priori geben? Enthält sie ein Prinzip a priori zur Erzeugung des ästhetischen Bewußtseinsinhaltes?

Vor Beantwortung dieser Frage muß das Gefühl der Lust und Unlust als Repräsentant des ästhetischen Bewußtseins genauer bestimmt werden. Wenn es Träger des Kunstbewußtseins werden soll, so muß es mehr sein als psychologischer Zeuge der Bewußtseinsinhalte; es muß als ästhetisches Gefühl einer Objektivierung fähig sein, denn die Urteilskraft soll ihm ja Gesetze geben.

Dieser Forderung sucht folgende Erwägung gerecht zu werden: Ich kann eine Anschauung in zweifacher Weise beziehen; entweder auf Objektserkenntnis nach Verstandesbegriffen, d. h. logisch; oder aber ich sehe von bestimmter Objektserkenntnis ab und beziehe die Anschauung samt der bloßen Möglichkeit der Objektivierung derselben auf das Gefühl: So geht das objektiv Bestimmbare ein ins Gefühl, und dieses wird zum Gefühl der bloßen Möglichkeit der Erkenntnis. Da nun deren Möglichkeit aber auf der Proportion von Einbildungskraft und Verstand beruht, weil bei logischer Beziehung die Einbildungskraft unter die Verstandesgesetze subsumiert, so wird mithin das Gefühl der bloßen Möglichkeit der Erkenntnis zum Gefühl der Proportion der Einbildungskraft und des Verstandes, genauer: der bloßen Proportion, da ja keine bestimmte Erkenntnis, also kein Subsumieren unter Verstandesgesetze stattfindet. Diese Beziehung heißt ästhetisch.

Während bei der logischen Beziehung vom subjektiven Gebahren abgesehen wird, so daß das Gefühl nur noch psychologischer Zeuge des objektiven Inhalts ist, also nur besagt, daß der objektive Inhalt ursprünglich Vorgang des Bewußtseins ist und aus dem Gefühl objektiviert ist, wird bei der ästhetischen Beziehung das subjektive Gebahren ausdrücklich gleichberechtigt neben die objektive Beziehung ge-

stellt, d. h. diese und das objektiv Erkennbare gehen auf im Gefühl.[1] So ist dieses nicht mehr bloßer psychologischer Zeuge, sondern es ist zu einem eigentümlichen Inhalt neben dem theoretischen objektiviert worden.

Dieser neue, ästhetische Gefühlsinhalt ist das Proportionsgefühl, wobei Einbildungskraft und Verstand Glieder der Proportion sind. Die gegebene Anschauung ist bei ästhetischer Beziehung so mannigfaltig, sie bietet eine solche Fülle möglicher objektiver Beziehungen, daß die bloße Möglichkeit dieser Beziehungen das Interesse fesselt. Es findet ein Verweilen, ein Betrachten, ein gefühlsmäßiges Sichversenken in die bloße Möglichkeit der objektiven Beziehung statt, wodurch das Proportionsgefühl als ästhetischer Bewußtseinsinhalt entsteht.

Man sieht schon, der logische Inhalt des Bewußtseins sinkt für die ästhetische Betrachtung zum bloßen Stoff herab, er geht mit seinen Gesetzen auf im Proportionsgefühl. Dies ästhetische Gefühl muß also eine andere Gesetzlichkeit haben als die theoretische; eine solche nämlich, die nicht die Anschauung zu Objektserkenntnis macht, sie nicht unter Begriffe zwängt, sondern sie gleichberechtigt neben möglicher Begriffsbildung bestehen läßt und sich lediglich auf die Proportion von Einbildungskraft und Verstand bezieht. Dabei ist dann die Einbildungskraft nicht subsumierend (unter Verstandesbegriffe), sondern reflektierend nach eigenen Proportionsgesetzen.

Aber die Proportion von Einbildungskraft und Verstand erschöpft noch nicht den Inhalt des ästhetischen Gefühls: Da die Urteilskraft bei der ästhetischen Reflexion nicht der Herrschaft des Verstandes erliegt, so wird mithin, da sie autonom ist, der Ernst der objektiven Beziehung auf bestimmte Erkenntnis in dem Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand aufgehoben; an die Stelle des Ernstes tritt das Spiel der Erkenntnisvermögen, genauer noch das freie Spiel der Erkenntnisvermögen, frei, weil es frei ist vom Zwang logischer Gesetze, aber auch zugleich positiv frei, weil die autonome Urteilskraft selbst Gesetze des freien Spiels auf-

[1] Vgl. Cohen, p. 231—232, dem ich überhaupt das genauere Verständnis von Kants Ästhetik verdanke.

stellen will. So ist das Gefühl der Lust und Unlust nunmehr zum Gefühl des freien Spiels der Erkenntniskräfte objektiviert. Bei diesem freien Spiel nun tut nicht nur nicht der Verstand der Einbildungskraft Gewalt an, sondern auch umgekehrt, diese verletzt nicht jenen, denn die Möglichkeit objektiver Beziehung ist stets betont worden. Weder wird das Spiel durch den Ernst objektiver Erkenntnis gestört, noch auch artet das Spiel selbst zu zügelloser Ausgelassenheit auf Kosten des Verstandes aus. Beide Gemütskräfte, Einbildungskraft und Verstand, kommen also gleichmäßig zu ihrem Rechte, beide leben sich aus und beleben sich in diesem Wettstreit. Die Einbildungskraft spottet mit ihrem reichen Stoff der Regeln des Verstandes, aber dieser erklärt sich nicht für besiegt. Das ästhetische Gefühl ist also zugleich Gefühl der Belebung der Erkenntniskräfte.

Indessen noch breiterer und tieferer Objektivierung ist das Gefühl der Lust und Unlust als Kunstgefühl fähig: Das freie Spiel beschränkt sich nicht auf die genannten Erkenntniskräfte; schon oben ist bemerkt worden, daß die reflektierende Urteilskraft zwischen Verstand und Vernunft vermitteln soll[1]; also darf sich das Spiel im ästhetischen Gefühl nicht auf Einbildungskraft und Verstand beschränken, sondern das sittliche Vermögen muß mithineingezogen werden. Kant[2] hat diesen Gedanken erst verspätet in seine Analytik des Schönen eingeführt.

Die reflektierende Urteilskraft ist beim ästhetischen Gefühl autonom; sie ist frei von der Herrschaft des Naturgesetzes. Und wegen dieser Freiheit ruft sie das sittliche Vermögen mit ins Spiel: Man fühlt sich im ästhetischen Gemütszustand zwar auf mögliche Naturerkenntnis bezogen, aber zugleich frei von der Herrschaft des Naturgesetzes, so frei, wie es zum sittlichen Handeln erforderlich ist. Verstand und Vernunft, Naturgesetz und Freiheit sind also im ästhetischen Gefühl in Harmonie. Die Beziehung auf bloß mögliche Erkenntnis ergab das harmonische Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand; die in dieser Beziehung zugleich liegende Freiheit vom Verstandesgesetz führt weiter zum Hineinspielen des sittlichen Vermögens. Auch dieses geht

---

[1] p. 1. — [2] Vgl. Cohen, p. 232, 251, 252ff.

nun ein in das ästhetische Gefühl als Gefühl der Freiheit vom Naturgesetz. Während aber beim praktischen Handeln die sittliche Freiheit im Widerspruch mit dem Naturgesetz behauptet werden muß, wird sie im ästhetischen Gefühl in Harmonie mit jenem gefühlt. Denn die Beziehung auf bloß mögliche Erkenntnis gestattet gleichzeitig die Betonung der Beziehung auf Erkenntnis und die Betonung des „bloß möglich". Erstere Betonung besagt positiv Zulassung der theoretischen Richtung im ästhetischen Gefühl; letztere Betonung dagegen besagt gleichzeitig negativ Abweisung der ausschließlichen Zulassung der theoretischen Richtung: Man fühlt sich also im ästhetischen Gefühl gleichzeitig auf Verstand und Vernunft bezogen. Die Kluft zwischen den beiden Gebieten wird so überbrückt.

Das Gefühl des Spiels ist zum Gefühl der Harmonie zwischen Verstand und Vernunft geworden.

Außerhalb des ästhetischen Gefühls sind jedoch Naturgesetz und Freiheit keineswegs in Harmonie, es herrscht vielmehr Konflikt zwischen beiden Gebieten. Daher hat das Sittengesetz die Form des Imperativs. Nichtsdestoweniger bildet die Harmonie zwischen Natur und Freiheit ein ethisches Ideal, nämlich das des heiligen Willens, dem uns zu nähern wir bestrebt sein müssen.[1]

Also wird im ästhetischen Gefühl das ethische Ideal des heiligen Willens, d. h. der Harmonie von Naturgesetz und Freiheit, als verwirklicht gefühlt. Das ethische Ideal des heiligen Willens nennen wir „Humanität". Somit wird das ästhetische Gefühl zum Gefühl der Humanität.

Man fühlt sich im ästhetischen Gemütszustand von dem ewigen Konflikt zwischen Naturgesetz und Freiheit, Neigung und Pflicht, erlöst in dem beseligenden Gefühl der Harmonie beider Bewußtseinsinhalte. Hiermit hat das Gefühl der Lust und Unlust seine tiefste Objektivierung erhalten, und das ästhetische Objekt hat neben dem logischen und ethischen Selbständigkeit als Gefühl der Humanität.

Hier müssen nun sogleich zwei Bedenken zerstreut werden, die auf die Beziehung zwischen ästhetischem Gefühl und ethischem Ideal Bezug haben: Erstens könnte be-

[1] Kritik d. prakt. Vernunft, Philos. Bibl. Bd. 38, p. 42.

hauptet werden, die Beziehung des ästhetischen Gefühls auf ein angebliches ethisches Ideal dürfe nicht zugelassen werden, wenn man nicht die Ästhetik in bedenkliche Komplizierung mit der Ethik bringen wolle, ganz abgesehen davon, ob der heilige Wille Kants sich in Beziehung zum Gefühl der Humanität bringen lasse.

Demgegenüber ist festzustellen: Ebenso wie die Idee der Freiheit zwar ethischer Zentralbegriff ist, aber doch zugleich als Grenzbestimmung, als Erfüllung der Kategorie der Kausalität, in der Logik unentbehrlich ist, ohne daß darum eine Vermengung von Logik und Ethik stattfände, ebenso ist das Gefühl der Humanität ästhetischer Zentralbegriff zwar, aber doch zugleich als Ideal der Humanität unentbehrliche Erfüllung der Ideenaufgabe des Imperativs in der Ethik, ohne daß darum eine Vermengung zwischen Ethik und Ästhetik zu befürchten wäre. Zwar darf sich die theoretische Erkenntnis nicht über den Kausalnexus hinwegsetzen, aber sie braucht dennoch die Leitung der Idee der Freiheit, die ihrerseits in der Moral eine umfassendere Bewußtseinseinheit konstituiert, als sie das theoretische Bewußtsein darstellt. Genau so darf sich das praktische Handeln nicht über den Imperativ hinwegsetzen, aber die durch diesen ewig neu gestellte Aufgabe bedarf einer Determination, welche darüber orientiert, wann die Aufgabe lösbar ist: Diese Orientierung gibt das ethische Ideal des heiligen Willens oder der Humanität, welches seinerseits in der Ästhetik als Gefühl der Humanität eine wiederum noch umfassendere Bewußtseinseinheit als die ethische darstellt, nämlich die der Harmonie des theoretischen und ethischen Bewußtseins. Wir denken uns also das Ideal als Erfüllung der Idee, als die in der Sinnlichkeit erreicht[1] vorgestellte Idee, wie die Idee als Erfüllung der Kategorie. Es ist daher wohl zu beachten, daß wir das ästhetische Gefühl auf das ethische Ideal der Humanität beziehen, nicht auf die Idee der Freiheit; diese letztere Beziehung würde allerdings die Selbständigkeit der Ästhetik verhindern. Die Selbständigkeit der drei Bewußtseinsinhalte liegt darin verbürgt, daß der neue Zentralbegriff — Idee der Freiheit — Gefühl der Humanität — jedesmal zugleich nur Grenzbegriff

[1] Nicht erreichbar!

für das alte Bewußtseinsgebiet ist: Die Idee der Freiheit, welche die höhere Einheit der Moral begründet, will nur Grenzbegriff der Logik sein und überläßt diese im übrigen ihrer eigenen Gesetzlichkeit, und ebenso will das Gefühl der Humanität, der Zentralbegriff der höheren Einheit des Kunstbewußtseins, als Ideal der Humanität nur Grenzbegriff der Ethik sein, die es im übrigen der Leitung des Imperativs, der Idee der Freiheit, überläßt.

Zweitens könnte gegen unsere Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal eingewendet werden, daß sie zwar zulässig sei, daß jedoch das Kantische Ideal des heiligen Willens nicht dem Gefühl der Humanität entspreche, daß vielmehr Schiller erst in der schönen Seele das ethische Ideal richtig formuliert habe.

Nun ist zuzugeben, daß Kant sowohl die Bezeichnung „Gefühl der Humanität" für das Kunstgefühl nicht gebraucht, als auch die Beziehung des ästhetischen Gefühls auf den heiligen Willen unterläßt. Ja, wenn Kant das Schöne „Symbol des Sittlichguten" nennt[1], so scheint es fast, als solle die Ästhetik mit der Ethik kompliziert werden. Indessen zeigt gerade der § 59, daß Kant das ästhetische Gefühl auf etwas bezieht, „was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Übersinnlichen, verknüpft ist, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen .... zur Einheit verbunden wird."[2]. Diese Einheit der Vermögen als Inhalt des ästhetischen Gefühls, die hier ausdrücklich von der Freiheit unterschieden wird, nennt Kant an anderer Stelle das „übersinnliche Substrat aller Vermögen"[3] oder „das übersinnliche Substrat der Menschheit".[4] Wenn also das ästhetische Gefühl als dasjenige des übersinnlichen Substrats der Menschheit oder der Vermögen tatsächlich Gefühl der Humanität ist, so fehlt doch bei Kant die Beziehung auf den heiligen Willen. Wir haben sie trotzdem vorgenommen, sowohl mit Rücksicht auf die Aufstellungen Schillers, unter denen wir die Beziehung

---

[1] Kritik d. Urteilskraft, Phil. Bibl. Bd. 39, p. 224, § 59; vgl. Cohen, p. 270ff.

[2] Ebenda. — [3] Ebenda, p. 213.

[4] p. 209; vgl. auch Cohen, p. 218—220.

des Kunstgefühls auf das ethische Ideal als fruchtbares, Kants Ästhetik wertvoll ergänzendes Moment betrachten, als auch, weil jene Beziehung im Sinne von Kants Ästhetik liegt. Denn Kants ethisches Ideal des heiligen Willens besagt doch Harmonie von Neigung und Pflicht als diejenige Harmonie, in welcher der Wille keiner dem Sittengesetz widerstreitenden Maxime fähig ist.[1] Harmonie zwischen Natur und Freiheit wird aber, nach Kants Aufstellung, im ästhetischen Gefühl erlebt. Im ethischen Ideal des heiligen Willens hört aller sittliche Kampf auf, da die Neigung pflichtmäßig geworden ist; ebenso gibt es im Gefühl der Kunst keinen (dauernden) Konflikt zwischen Natur und Freiheit. Mithin wird im ästhetischen Gefühl das ethische Ideal des heiligen Willens erlebt: Auch im Kunstgefühl ist das Naturgesetz keines Widerstreits mit dem Sittengesetz fähig, denn die später zu erörternde Zerreißung des Bewußtseins in seine beiden Inhalte, wie sie im Gefühl des Erhabenen zunächst allerdings stattfindet, kann nicht als Rivalisieren zweier Prinzipien, als Widerstreit, aufgefaßt werden.

Aber nun auch der schwerwiegende Unterschied zwischen ethischem Ideal und Gefühl der Humanität! Jenes ist die Pflichtnatur, die zu Pflichtmäßigkeit in langem Kampfe, richtiger, in langem Heranreifen erzogene Neigung; dieses dagegen die traute Harmonie der übrigens unveränderten, noch unreifen Neigung mit der Pflicht. Das ästhetische Gefühl ist also nur ein Analogon (im Gefühl) zum ethischen Ideal; es besagt ein beseligendes Genießen im Vorwegnehmen des Kampfpreises, gleich als ob man schon am Ziele wäre. In diesem Hineinträumen in das ethische Ideal liegt die erlösende Wirkung der Kunst und die Möglichkeit der ästhetischen Erziehung!

Aber um keinen Preis darf nun umgekehrt das ethische Ideal nach Art des Kunstgefühls gedacht werden. Geschieht dies, so tritt an die Stelle der Erziehung der Neigung auf dem Wege des Imperativs zum Ideal des heiligen Willens die Harmonie, welche Neigung und Pflicht als

[1] Phil. Bibl., Bd. 38, p. 108—109: Das Ideal der Heiligkeit, als der notwendig mit dem Gesetz übereinstimmenden Maxime, wird mit Liebe zum Gesetz gleichgesetzt.

gleichberechtigt ansieht. Wie im Kunstgefühl die Natur mündig neben der Freiheit steht, so wird dann das ethische Ideal als Kompromiß, als „Versöhnung"[1] gleichberechtigter Gegner, betrachtet, während doch im Verhältnis von Neigung und Pflicht nur von Erziehung der unmündigen, weil im Endlichen befangenen, Neigung die Rede sein darf! Auf diese Weise setzt sich dann das ästhetisch gedachte ethische Ideal über das Instrument des Imperativs hinweg und fälscht dadurch die Ethik.

Diesen Fehler hat Schiller mit seiner „schönen Seele" gemacht. Er hat, wiewohl er auf Kants Ethik fußt, das Kunstgefühl zum ethischen Ideal (der schönen Seele) gemacht, ist dadurch in Widerspruch mit Kants Imperativ gekommen und hat schließlich, da er diesen Widerspruch vermeiden wollte, seine anfänglich als Ideal bestimmte schöne Seele zu etwas ganz Unsystematischem gemacht, nämlich zur Harmonie des Zufalls. Die nähere Begründung dieser Thesen behalten wir einer besonderen Abhandlung vor. Hier führen wir vorläufig nur zum Beweise an:

1. Schiller stellt sich ausdrücklich auf den Boden der Kantischen Ethik; diese ermangelt des ethischen Ideals (des heiligen Willens) nicht; es ist daher von vornherein unwahrscheinlich, daß Schiller ein neues ethisches Ideal gefunden hat.

2. Schiller hat seinem ursprünglich einzigen Ideal der schönen Seele als Korrektivbegriff die erhabene Seele zugesellt: Damit gibt er aber die schöne Seele als Ideal auf, denn ein Ideal darf sich nicht „verwandeln". Wenn sich die schöne Seele im Affekt in die erhabene verwandelt[2], so ist sie eben kein Ideal, welches sich gerade darin bekundet, daß seine Harmonie auch im Affekt standhält. — Die schöne Seele ist zur Harmonie der zufälligen Übereinstimmung geworden.

3. Wenn Schiller anfänglich in der Pflicht-Natur[3] ein Ideal aufstellt, welches durchaus mit Kants heiligem Willen übereinstimmt und welches dem Imperativ nicht nur nicht widerspricht, sondern das Ziel seines Weges bildet, und wenn er trotzdem gegen den Imperativ polemisiert, als ob Kant kein ethisches Ideal (den heiligen Willen) kenne, so erklärt

---

[1] Schiller, Werke, Säkularausgabe XI, p. 218.

[2] Säkularausgabe, XI, p. 229. — [3] Ibd., p. 217—218.

sich diese Abirrung nur dadurch, daß Schiller mit der schönen Seele ein solches Ideal statuieren will, welches die Harmonie unter Hinwegsetzen über den Weg des Imperativs erreicht, welches zwei gleichberechtigte Gegner „versöhnt", welches daher ins Diesseits verlegt ist. Und wenn andererseits, wie eben gezeigt wurde, Schiller tatsächlich aus der schönen Seele schließlich einen wandelbaren Zustand im Diesseits gemacht hat, der je nach Bedarf (im Affekt) mit der erhabenen Seele wechselt, so weist dies ebenfalls auf die Diesseits-Natur der schönen Seele.

Ein solches Diesseits-Ideal ist aber das Gefühl der Humanität; hier wird das Ideal erlebt, zu einem gefühlsmäßigen Ereignis.

Der Dichter Schiller hat also das Kunstgefühl zum ethischen Ideal machen wollen. Da er aber erkannte, daß er damit statt des Ideals ein neues ethisches Prinzip aufstellte, welches an die Stelle des Imperativs den Kompromiß zwischen Neigung und Pflicht gesetzt hätte, welchen er, da er den Boden der Kantischen Ethik nicht verlassen wollte, nicht zulassen durfte, so mußte er die schöne Seele durch den „Probierstein"[1] der erhabenen korrigieren. Nun aber war die schöne Seele, und ist sie, weder Ideal noch Gesetz, sondern bloße Harmonie des Zufalls, die auch Kant nie geleugnet hätte.

Das gefühlsmäßige Erleben des Ideals im Gefühl der Humanität hat Schiller über die Jenseits-Natur des ethischen Ideals getäuscht.

4. Wie Schiller durch den „Probierstein" der erhabenen Seele selbst zugibt, daß er sich über den Wert der schönen Seele getäuscht hat, daß sie als Ideal und auch als Prinzip nicht haltbar ist, so erkennt er dadurch, daß er die ästhetische Erziehung durch das Schöne durch diejenige durch das Erhabene ergänzt, an, daß das Gefühl des Schönen eben nicht genau sich mit dem ethischen Ideal deckt, denn sonst könnte er doch die ästhetische Erziehung dem Schönen allein anvertrauen! Hiermit erkennt er also indirekt auch den Grund seines Irrtums in der Ethik an, denn wir haben gezeigt, daß er sein vermeintliches Ideal aus der Ästhetik entlehnt hat.

---

[1] Säkularausgabe, XI, p. 229.

5. Schiller will als Dichter erziehen; schon in seiner Jugendphilosophie ist sein pädagogisches Interesse unverkennbar. Es lag ihm daher nahe, das ethische Ideal, zu dem er als Künstler erziehen will, nach Art des Kunstgefühls zu denken. Übrigens weist schon der Name seines vermeintlichen Ideals auf die Ästhetik!

Man verzeihe diese Abschweifung auf das ethische Gebiet, die nötig war, weil die Ethik, als Stoff der Ästhetik, eben auf das genaueste von ihr geschieden werden muß.

Unser Resultat ist: Das ästhetische Gefühl ist das Erleben des ethischen Ideals, welches Kant im heiligen Willen formuliert hat. Schillers schöne Seele ist als ethisches Ideal abzulehnen, da sie die Übertragung des im ästhetischen Gefühl stattfindenden Erlebens des Ideals in die Ethik darstellt. Das ist ja gerade die Bedeutung der Kunst und ihre edle Wohltat, daß sie uns im Ringen nach dem ethischen Ideal aufatmen läßt im beseligenden Gefühl, das Ideal erreicht zu haben. Aber dieser schöne Schein darf uns darüber nicht täuschen sollen, daß das Ideal selbst nicht von dieser Welt ist. Wäre es ein Diesseitszustand, so wäre es um die humane Wohltat der Kunst geschehen!

Nachdem so im Gefühl der Humanität eine eigene Richtung des Bewußtseins für die Kunst gesichert ist, können wir den zweiten Teil unserer Aufgabe in Angriff nehmen: Gibt es eine Gesetzlichkeit a priori für diese ästhetische Bewußtseinsrichtung? Welches Gesetz a priori genügt der Konstruktion dieses ästhetischen Objekts, das im Gefühl der Humanität nachgewiesen wurde?

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir erstens dartun, daß das ästhetische Objekt auf Urteilen a priori beruht, und zweitens die eigentümliche Art dieses ästhetischen a priori aus der Eigentümlichkeit der ästhetischen Bewußtseinsrichtung begründen.

Wenn man einen Gegenstand schön nennt, so will man gar nicht theoretische oder ethische Erkenntnis aussagen, sondern man bezieht dies Urteil nur auf das subjektive Gebahren des Aussagenden im Proportionsgefühl, welches mit dem theoretischen und ethischen Inhalt spielt. Insofern scheint das Geschmacksurteil sich nur auf ein Privatgefühl zu beziehen und der Geltung a priori, zu entbehren. Andererseits

aber wird dennoch jedermanns notwendige Beistimmung zu dem Urteil gefordert, ohne die subjektive Erfahrung der anderen abzuwarten. Hierin liegt aber die Apriorität des Geschmacksurteils. Worin unterscheidet sich nun diese von der theoretischen?

Das theoretische a priori besagt: Eine Erkenntnis, zu einer bestimmten Zeit gewonnen, gilt notwendig zu allen Zeiten.

Demgegenüber bedeutet das theoretische a posteriori: Eine Erkenntnis, zu einer bestimmten Zeit gewonnen, gilt nur für diese Zeit, dagegen gilt sie im voraus für jedermann, der sie gleichzeitig gewönne, vorausgesetzt natürlich Gleichheit der subjektiven Erkenntnismittel.

Wir sehen: Die Allgemeingültigkeit des theoretischen a priori ist objektiv, sie beruht auf objektiven Zeitbedingungen und behauptet daher notwendige Gültigkeit zu allen subjektiven Zeiten. Das theoretische a posteriori aber beruht nur auf subjektiven, zufälligen Zeitbedingungen und hat daher nur subjektive Allgemeingültigkeit, d. h. es gilt nur für eine bestimmte subjektive Zeit, aber im voraus für jedermann, der die Wahrnehmung gleichzeitig machen würde.

Das ästhetische a priori nun enthält weniger als das theoretische a priori, aber mehr als das theoretische a posteriori:

Wie dieses, beansprucht es zwar subjektive Allgemeingültigkeit in dem Sinne, daß es im voraus Gültigkeit für jedermann beansprucht. Aber das Plus gegenüber dem a posteriori liegt darin, daß es gleichzeitig diese Gültigkeit für jedermann nicht in einer subjektiven Zeit, sondern zu allen Zeiten, d. h. notwendig, behauptet: Wenn man etwas schön nennt, so mutet man nicht jedermann zu, es bloß heute auch schön zu finden, sondern es zu allen Zeiten schön zu finden.

Wenn so das ästhetische a priori mit seiner Notwendigkeit das a posteriori übersteigt, so bleibt es doch hinter dem theoretischen a priori zurück: Zwar besagt es, wie dieses, Gültigkeit zu allen Zeiten, aber es nimmt diese notwendige Gültigkeit nicht für Erkenntnis des Objekts in Anspruch, sondern für das gefühlsmäßige Erleben des Subjekts.

Wir sehen: Derjenige Gegensatz von subjektiv und objektiv, der für das theoretische a posteriori und a priori

gilt, paßt nicht für das ästhetische a priori; dieses ist subjektiv insofern, als es für jedermann gilt, aber nicht in dem Sinne, daß es nur für eine (subjektive) Zeit gilt; es ist objektiv insofern, als es Notwendigkeit besagt, aber nicht in dem Sinne, daß es sich auf Objektserkenntnis bezöge. Oder, anders ausgedrückt: Die subjektive und objektive Allgemeingültigkeit des theoretischen a posteriori und a priori bezieht sich auf Objektserkenntnis, während das ästhetische a priori sich nur auf den Gemütszustand des Subjekts bezieht. Dort handelt es sich darum, ob eine Objektserkenntnis notwendig ist, d. h. zu allen Zeiten gilt, oder ob sie zufällig ist, d. h. nur für eine subjektive Zeit gilt und daher bloß subjektive Allgemeingültigkeit hat. Hier dagegen ist die Frage, ob eine Stimmung des Gefühls (die ästhetische) notwendig oder zufällig ist.

Welche Bedeutung hat es nun, zu sagen, das ästhetische a priori sei subjektiv insofern, als es für jedermann gilt? Während das theoretische a posteriori bedeutet, die Erkenntnis gilt nur für jedermann, weil nicht zu allen Zeiten, bedeutet die Subjektivität des ästhetischen a priori, daß das Geschmacksurteil überhaupt nur für jedermann gilt und trotzdem notwendig ist. Die Subjektivität des ästhetischen a priori besagt also nur die Ablehnung der Objektserkenntnis, die Beziehung auf das Gefühl, während gleichzeitig die Apriorität durch den Charakter der Notwendigkeit verbürgt wird.

Und nun die Antwort auf die Frage, wodurch das ästhetische a priori sich vom theoretischen unterscheide: Dieses letztere enthält Notwendigkeit der Erkenntnis, das ästhetische dagegen Notwendigkeit des ästhetischen Gefühls. Die subjektive Allgemeingültigkeit des ästhetischen a priori besagt also: Notwendigkeit eines gefühlsmäßigen Erlebnisses.

Auf dieser Notwendigkeit des ästhetischen Gefühls nun beruht sein Anspruch auf Gültigkeit für jedermann: Weil man etwas schön nennt nur dann, wenn man sein Gefühl für notwendig, zu allen Zeiten gültig, hält, deshalb sinnt man die Beistimmung zu diesem Gefühl jedermann an. Ohne diesen Charakter der Notwendigkeit wäre das Kunstgefühl rettungsloser Subjektivität verfallen, es wäre Privatgefühl, wie

das Angenehme; durch die Notwendigkeit aber erhält es, wiewohl Gefühl und insofern subjektiv, eine neue Objektivität, die nicht diejenige der Logik oder Ethik ist, sondern die eigentümliche des ästhetischen Objekts, d. h. des Gefühls der Humanität. Durch die Notwendigkeit wird das ästhetische Gefühl gesetzlich, daher der Anspruch auf seine Gültigkeit für jedermann. Ohne die Notwendigkeit wäre dieser Anspruch eine unerklärliche Anmaßung.

Es ist leicht einzusehen, warum das ästhetische Gefühl, wiewohl Gefühl, dennoch Notwendigkeit besitzen kann: Weil es sich nämlich bezieht auf, und zum Inhalt hat, ein ethisches Ideal, das der Humanität, welches an die Zeit nicht gebunden ist.

Wir haben nun die Tatsache und die Eigenart des ästhetischen a priori ermittelt aus der Eigenart des Geschmacksurteils. Daher haben wir jetzt die Frage zu beantworten: Auf welche Gesetzlichkeit gründet sich die Notwendigkeit der subjektiven (d. h. gefühlsmäßigen) Allgemeingültigkeit des ästhetischen a priori?

Da die Notwendigkeit sich nicht auf einen Verstandesbegriff gründen kann, da der theoretische Inhalt nur Stoff für das ästhetische Gefühl ist, und aus demselben Grund auch nicht auf das Sittengesetz, so kann das Prinzip a priori der reflektierenden Urteilskraft nur ein Vernunftprinzip sein, eine Idee. Welche Idee? — Die Idee der Zweckmäßigkeit für den ästhetischen Gemütszustand. Dies Prinzip heißt subjektive Zweckmäßigkeit, weil letztere auf den Zustand des Subjekts, das Gefühl, bezogen wird; genauer noch subjektive, formale Zweckmäßigkeit, weil sie sich nicht auf einen objektiven Zweck (den sittlichen Endzweck) bezieht. Von der logischen Zweckmäßigkeit, wie sie bei der teleologischen Naturbetrachtung zum Prinzip dient, unterscheidet sich die ästhetische dadurch, daß sie auf das Gefühl, jene aber auf mögliche Erkenntnis bezogen wird.

Dies Prinzip der formalen subjektiven, d. h. ästhetischen Zweckmäßigkeit soll nun eine Regel a priori für das ästhetische Gefühl enthalten, d. h., wenn es von der reflektierenden Urteilskraft ihrer Beurteilung des Gegenstandes zugrunde gelegt wird, so besagt es, daß der Gegenstand nur darum meine Lust erregt, weil er für einen gewissen Gemütszustand

meinerselbst zweckmäßig ist, weil also dieser Gemütszustand *notwendig*, zu allen Zeiten gültig, ist, weil ich ihn daher jedermann ansinnen kann. Durch die ästhetische Zweckmäßigkeit wird also die *Notwendigkeit* des ästhetischen Gefühls und daher die *Gültigkeit für jedermann* begründet, da ja der Zweck den Charakter der zeitlichen Nichtbedingtheit hat. Das kann allein der Sinn einer subjektiven Regel a priori sein, daß sie einen Gemütszustand für notwendig und daher allgemeingültig erklärt.

Das gesuchte Prinzip der ästhetischen Urteilskraft ist also die Zweckmäßigkeit für *Notwendigkeit* und daher *Allgemeingültigkeit* des ästhetischen Gefühls.

Wie jede Zweckidee, besagt nun die ästhetische eine Aufgabe, ein Sollen: Man soll nur das als ästhetisch (z. B. schön) bezeichnen, was man als Gegenstand notwendigen und darum für jedermann gültigen Gefühls empfindet; nur dann und darum soll man ästhetische Lust empfinden, wenn man das Gefühl dieser Lust für notwendig und allgemeingültig erklären kann, wenn man sein Privatgefühl solcher Objektivität für fähig hält, daß es Geltung für jedermann beanspruchen darf. Man könnte also mit Schiller[1] von einem ästhetischen Imperativ reden: Empfinde das Ästhetische jederzeit so, daß du dein Gefühl als verbindlich für jedermann hinstellen kannst.

Wie der Idee des Imperativs auf ethischem Gebiet als Ideal die Humanität und die Gemeinschaft autonomer Wesen entspricht, so führt die ästhetische Idee der Zweckmäßigkeit auf das *Ideal des Gemeinsinnes*, als Erfüllung der Aufgabe, die in der Idee beschlossen liegt. Wie der Imperativ seine notwendige Lösung erst findet im *Ideal* der Humanität, so findet die ästhetische Aufgabe der Zweckmäßigkeit ihre notwendige Lösung im *Ideal* des *Gemeinsinnes*, d. h. einer ästhetischen Gemeinschaft, deren Mitglieder dem ästhetischen Imperativ unterliegen. Da das ästhetische Gefühl schon als Gefühl der Humanität objektiviert worden ist, so führt mithin die ästhetische Idee der Zweckmäßigkeit zum *Ideal des Gemeinsinnes für das Gefühl der Humanität*.

Darauf also gründet sich in letzter Instanz das a priori des Geschmacksurteils, daß man sich als Mitglied einer

[1] Vgl. Brief an Körner vom 25. X. 94.

ideellen ästhetischen Gemeinschaft fühlt, deren Mitglieder stets nur das Gefühl der Humanität als schön (ästhetisch) empfinden.

Auf das Prinzip der subjektiven formalen Zweckmäßigkeit gründen sich die Kategorien des Geschmacksurteils. Daß es der Quantität nach allgemeingültig (gültig für das Gefühl jedermanns), der Relation nach zweckmäßig ohne Zweck, der Modalität nach notwendig ist, folgt ohne weiteres daraus, daß das Prinzip zeitlich unbedingt, d. h. notwendig, gilt, daß es sich auf das Gefühl bezieht und daß es keinen bestimmten materiellen noch den Endzweck setzt. Der Qualität nach ist das Geschmacksurteil ohne Interesse, weil es sich kraft der Allgemeingültigkeit und der bloß formalen Zweckmäßigkeit weder auf das Angenehme noch auf das Gute bezieht, die beide mit Interesse verbunden sind.

Wir haben zuerst die ästhetische Bewußtseinsrichtung verfolgt bis zu ihrer Objektivierung im Gefühl der Humanität; sodann aus der Eigenart des Geschmacksurteils die Tatsache und die Eigenart des ästhetischen a priori dargetan bis zur Gesetzlichkeit der ästhetischen Zweckmäßigkeit und zum Ideal des Gemeinsinnes: Es bleibt nun noch übrig, zu zeigen, daß das ästhetische Objekt des Gefühls der Humanität, der Inhalt des Kunstbewußtseins, sich aus dem gefundenen Prinzip ableiten läßt.

Aus dem Prinzip der subjektiven formalen Zweckmäßigkeit wird das Gefühl der Lust und Unlust in der Tat objektivierbar zum ästhetischen Objekt des Humanitätsgefühls. Denn das Prinzip besagt zunächst, der Gegenstand wird als zweckmäßig für die Erregung des Gefühls der Lust und Unlust beurteilt, wobei diese Bezeichnung des Gefühls zunächst nur negativ die Selbständigkeit der ästhetischen Bewußtseinsrichtung bedeute. Aus der Zweckmäßigkeit als Idee folgt aber, daß das Gefühl der Lust und Unlust im ästhetischen Urteil als notwendig betrachtet wird, denn alle Zweckmäßigkeit als Idee gilt unbedingt, zu allen Zeiten. Durch den Charakter der Notwendigkeit jedoch wird das Gefühl der Lust und Unlust vom Verdachte unbestimmbarer Subjektivität gereinigt; das Angenehme, als das schlechthin Subjektive, kann also nicht Inhalt des Kunstgefühls sein. Andererseits aber auch nicht theoretische oder praktische Begriffe, da nach

Voraussetzung das Gefühl der Lust und Unlust die Selbständigkeit des zu suchenden Inhalts bedeuten sollte. Welcher andere Inhalt bleibt also für das Kunstgefühl übrig als die harmonische Vereinigung der beiden Inhalte im Gefühl der Humanität?

Nachdem so das Prinzip seine Kraft bewiesen hat, den ästhetischen Bewußtseinsinhalt zu erzeugen, kommen wir noch auf die Deduktion dieses Prinzips zu sprechen. Diese besteht darin, daß das Prinzip der ästhetischen Zweckmäßigkeit Funktion der Einheit des ästhetischen Bewußtseins ist, wie sie im Gemeinsinn deutlich wird. Und da die Einheit des ästhetischen Bewußtseins sich wiederum zur Gesamteinheit des Bewußtseins erweitern lassen muß, so beruht die Deduktion der Geschmacksurteile mithin darauf, daß auch sie Funktionen der ursprünglich synthetischen Einheit der Apperzeption, der Einheit des Bewußtseins, sind.

Statt dieser transzendentalen Deduktion gibt nun Kant eine psychologische. Zwar wird in § 36 der Kr. d. U. betont, daß die Aufgabe der Deduktion der Geschmacksurteile unter das allgemeine Problem der Transzendentalphilosophie gehöre: Wie sind synthetische Urteile a priori möglich? Trotzdem aber Kant so die Deduktion der Geschmacksurteile ausdrücklich in Beziehung setzt zur Deduktion der theoretischen Urteile a priori, führt er dennoch die Deduktion nicht in transzendentalem Sinne. Es wird nicht, entsprechend der Deduktion der Kategorien, nachgewiesen, daß die ästhetischen Urteile Funktionen der Einheit des Bewußtseins, zunächst des ästhetischen Bewußtseins, sind und hierin ihre Deduktion gesehen, sondern es wird gefragt: Wie ist es (psychologisch) möglich, daß das ästhetische Urteil Notwendigkeit beansprucht? Statt zu fragen: mit welchem Rechte beansprucht es Notwendigkeit? wird gefragt: wie ist es möglich, daß es Notwendigkeit beanspruchen kann? Dabei bleibt aber die Frage gänzlich unbeantwortet: Mit welchem Rechte macht man von dieser subjektiven Möglichkeit Gebrauch? — Daß Kant die Deduktion psychologisch führt, beweist der Umstand, daß er sie auf die allgemeine Mitteilbarkeit des ästhetischen Gefühls gründet, wie die §§ 38 und 39 der Kr. d. U. zeigen: Darum weil die Proportion der Erkenntnisvermögen, wie sie im ästhetischen Gefühl stattfindet, zu möglicher Er-

kenntnis nötig ist, darf sie bei jedermann vorausgesetzt werden; das ästhetische Gefühl ist daher allgemein mitteilbar und deshalb darf es im Geschmacksurteil jedermann angesonnen werden. Wenn aber freilich die im ästhetischen Gefühl stattfindende zweckmäßige Proportion, da sie zu Erkenntnis erforderlich ist, bei jedermann möglich ist und daher möglicherweise in Ansehung des schönen Gegenstandes nicht nur bei mir, sondern auch bei jedermann stattfinden kann, so folgt daraus nicht, daß ich jedermann ansinnen darf, sie notwendigerweise mit dem im besonderen Falle der ästhetischen Beurteilung unterliegenden Gegenstande zu verbinden. Zu dieser Forderung berechtigt mich nur die Idee des Gemeinsinnes als Funktion der Einheit des Bewußtseins. Bezeichnend für das Verfehlen der transzendentalen Deduktion ist bei Kant auch der Ausdruck „können": In § 38 der Kr. d. U. heißt es, die subjektive Zweckmäßigkeit der Vorstellung für die Proportion der Erkenntnisvermögen werde mit Recht jedermann angesonnen werden „können". Es handelt sich aber gar nicht darum, ob sie angesonnen werden kann, sondern ob sie angesonnen werden darf! Nicht das psychologische Faktum der allgemeinen Mitteilbarkeit des Gefühls der Proportion, sondern die Aufgabe der Einheit des ästhetischen Bewußtseins enthält die Deduktion der Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils.

Übrigens ist selbst Kants psychologische Deduktion nicht einwandfrei, da die Proportion der Erkenntnisvermögen sich ja zur Harmonie von Verstand und Vernunft erweitert. Kant mußte also die allgemeine Mitteilbarkeit auf diese erweiterte Proportion beziehen.

Wir gehen nun noch näher auf den oben schon kurz beschriebenen Inhalt des ästhetischen Bewußtseins ein.

Die allgemeine Mitteilbarkeit des ästhetischen Gefühls gründet Kant auf die Proportion zwischen Einbildungskraft und Verstand, insofern sie für Erkenntnis überhaupt zweckmäßig sei. Mithin bezieht sich die ästhetische Lust auf die formale Bedingung möglicher Erfahrung. Demnach scheint Kant den Inhalt des Kunstbewußtseins auf das Spiel der Erkenntnisvermögen zu beschränken, also den praktischen Stoff außer acht zu lassen. In der Tat zeigt sich an mehreren Stellen eine derartig einseitige Auffassung bezüglich des ästhe-

tischen Inhalts[1], und erst verspätet wird der moralische Stoff für das Kunstbewußtsein in Anspruch genommen. Wenn indessen das ästhetische Bewußtsein eine eigene Bewußtseinsrichtung mit eigener Gesetzlichkeit sein soll, so darf sein Inhalt weder mit dem theoretischen noch mit dem moralischen zusammenfallen; er muß vielmehr eine neue Einheit innerhalb der Gesamteinheit des Bewußtseins darstellen. Diese neue Einheit kann daher nur die gefühlsmäßige Verschmelzung der beiden alten Inhalte sein.

Freilich ist es schon einer der Hauptgedanken der Einleitung zur Kr. d. U., daß die ästhetische Urteilskraft den Übergang vollziehe zwischen Verstand und sittlicher Vernunft.[2] Die „Spontaneität im Spiele der Erkenntnisvermögen" mache die ästhetische Urteilskraft zur Vermittlung der Verknüpfung der Gebiete des Naturbegriffs und des Freiheitsbegriffs tauglich. Hiermit ist bereits der moralische Stoff in das Spiel hineinbezogen; indessen am klarsten erkennt Kant das ästhetische Bewußtsein als Gefühl der Harmonie von Verstand und Vernunft erst im § 59 der Kr. d. U.: Weil beim Geschmacksurteil die Urteilskraft sich selbst das Gesetz gibt, so wie die praktische Vernunft dem Begehrungsvermögen, sehe sie sich auf ein Übersinnliches bezogen, in dem das theoretische Vermögen mit dem praktischen zur Einheit verbunden werde.

Hiermit hat Kant schließlich das ästhetische Gefühl, wenigstens das des Schönen, als Gefühl der Humanität erkannt, über dessen Beziehung zum ethischen Ideal oben gehandelt wurde. Zugleich sehen wir hier den Grund gelegt zu der Anwendung, welche Schiller vom Kunstgefühl macht in seiner ästhetischen Erziehung zur Humanität.[3]

Wir haben noch nicht besonders gesprochen von derjenigen Art ästhetischen Bewußtseins, die Kant mit dem Namen

---

[1] Vgl. z. B. Kr. d. U., ed. v. Vorländer, Phil. Bibl. 39, p. 30, 59, 145. Dazu Cohen, p. 232ff.

[2] Vgl. Kr. d. U., a. a. O., p. 37.

[3] Wenn Paul Schmidt, p. 26, darin einen Fortschritt Schillers über Kant hinaus sieht, daß Schiller beim Schönen und Erhabenen Vernunft und Sinnlichkeit in Verhältnis setze, so scheint er zu übersehen, daß Kant beim Schönen schließlich ebenfalls Vernunft und Sinnlichkeit (Verstand) in Verhältnis setzt.

des Erhabenen bezeichnet. Ein prinzipieller Unterschied zwischen dem ästhetischen Bewußtsein des Schönen und dem des Erhabenen findet indessen nicht statt: auch für das Erhabene gilt das Prinzip der subjektiven formalen Zweckmäßigkeit. Aber der Inhalt des Gefühlsbewußtseins weist beim Erhabenen eine andere Struktur auf als beim Schönen: Einbildungskraft und Vernunft sind die Elemente, auf deren Verhältnis sich zunächst das Gefühl des Erhabenen bezieht.

Beim Mathematisch-Erhabenen ist unsere Einbildungskraft unfähig, einen Gegenstand in eine Anschauung zusammenzufassen. Dadurch fühlen wir die Beschränktheit unserer Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, welche aller Messung zugrunde liegt. Und indem sich unsere Einbildungskraft unfähig zeigt, ein Grundmaß für mögliche mathematische Messung zu gewinnen, fühlen wir die Unzulänglichkeit unseres Erkenntnisvermögens gegenüber der für unsere Sinnlichkeit überschwänglichen Idee des Naturganzen und insofern Unlust. Andererseits aber fühlen wir uns eben durch diese Unlust über die Ohnmacht unserer Sinnlichkeit gegenüber der Idee der Natur auf unser Vermögen der Ideen überhaupt, die sittliche Vernunft, bezogen, welche jeder sinnlichen Beschränkung spottet, und wir betrachten wegen dieses Charakters der sittlichen Vernunft die Unzulänglichkeit unserer Sinnlichkeit als zweckmäßig für die Freiheit. Unlust über die Zweckwidrigkeit des Gegenstandes für unsere Sinnlichkeit erregt Lust über Zweckmäßigkeit des Gegenstandes für Belebung des Gefühls der Freiheit.

Wir fühlen uns also als sinnliche Wesen beschränkt bis zur äußersten Grenze, geführt bis zur Grenze unseres theoretischen Vermögens, um uns dadurch unseres übersinnlichen Vermögens desto mehr bewußt zu werden. Zuerst stellen wir uns auf den Standpunkt der Sinnlichkeit und empfinden über deren Beschränktheit insofern Unlust. Dann betrachten wir die Beschränktheit unserer sinnlichen Natur vom Standpunkt der Ideen aus und beurteilen sie, die Beschränktheit selbst, als zweckmäßig für die Unbeschränktheit der Idee. Denn die Sinnlichkeit muß beschränkt sein, auf daß die Idee über sinnliche Grenzen erhaben sein könne. Und dies Gefühl der Erhabenheit der Freiheit über die Sinnlichkeit soll nun mit Lust verbunden sein. Und nur, indem wir von

unserer Sinnlichkeit absehen, fühlen wir uns erhaben. Zuerst also fühlen wir uns als nur sinnlich, indem wir unsere Einbildungskraft bis zur äußersten Grenze anspannen, und in dieser Hinsicht unfrei, um uns alsdann nur als sittlich, im Gegensatz zu unserer sinnlichen Natur, zu fühlen.

Das Gemüt wird also zerrissen im Gefühle des Erhabenen: Was im Leben wirklich stattfindet, nämlich die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, wird im ästhetischen Bewußtsein des Erhabenen bis zur äußersten Grenze gefühlt.

Und dieser Gegensatz tritt nun beim Gefühl des Dynamisch-Erhabenen noch schroffer hervor. In diesem Gemütszustand nämlich fühlen wir unsere Existenz durch die Macht der Natur bedroht, um uns bewußt zu werden im Gefühl, daß eben nur unsere sinnliche Existenz bedroht ist, nicht aber unsere unendliche, d. h. sittliche, Natur.

Auch hier also fühlen wir uns sinnlich bezogen bis zur Grenze des theoretischen Vermögens, um darauf im Gegensatz zu unserer endlichen Natur uns frei zu fühlen.

Wir sehen, daß die Einseitigkeit, die darin zu liegen schien, daß Kant beim Erhabenen von Einbildungskraft und Vernunft redet, nicht besteht. Denn beim Mathematisch-Erhabenen legt die Einbildungskraft ihre Unfähigkeit zur Zusammenfassung des Mannigfaltigen in eine Anschauung auch dem theoretischen Vermögen unter, indem sie darauf besteht, ein Grundmaß für mögliche Messung (in der ästhetischen Größenschätzung) zu gewinnen, ein solches aber im erhabenen Gegenstand nicht auffassen kann. So ist also hier nicht nur die Einbildungskraft, sondern das gesamte theoretische Vermögen im Spiele, vielmehr im schärfsten Gegensatz zum moralischen Bewußtsein.

Desgleichen muß beim Dynamisch-Erhabenen die Unzulänglichkeit der Sinnlichkeit gegenüber der Macht der Natur ja erkannt werden, damit diese Erkenntnis sogleich schroff abgelehnt werde im Gefühl der Freiheit.

Dafür aber glauben wir eine andere Einseitigkeit in der Definition des Erhabenen, wie sie Kant gibt, zu erkennen.

Wir sahen, daß das Bewußtsein im Gefühle in seine beiden Inhalte zerrissen wird; wo bleibt da die Einheit des neuen ästhetischen Gefühlsbewußtseins? Hier scheint ja eine solche gar nicht möglich zu sein: Man fühlt einen der beiden

Inhalte stets im schärfsten Gegensatz zum andern, ohne einen neuen Inhalt in der Einheit beider zu erzeugen. Gibt es beim Erhabenen nicht auch etwas wie beim Schönen, was nicht Natur und nicht Freiheit, sondern Einheit beider ist, auf deren Idee man sich bezogen fühlt?

Diese Frage muß bejaht werden. In der Tat: So wie das Gefühl der Unzulänglichkeit unserer sinnlichen Natur, sei es in anbetracht der ästhetischen Größenschätzung, sei es angesichts der uns bedrohenden Macht der Natur, in uns das Bewußtsein unseres übersinnlichen Vermögens in exklusivem Gegensatz dazu wachruft, ebenso muß das Gefühl des dadurch hervorgerufenen Konfliktes zwischen unseren Vermögen notwendig das Gefühl der Lust (über unsere unendliche Natur) in Unlust über diesen Konflikt verwandeln. So verbindet sich mit dem anfänglichen Gefühl der Lust über unsere Fähigkeit, von unserer Sinnlichkeit abzusehen, ein Gefühl der Unlust darüber, daß wir eben nur im Absehen von der Sinnlichkeit uns frei fühlen können, also ein starkes Sehnen nach der harmonischen Vereinigung unserer beiden Naturen im Gefühl der Humanität. Das Gefühl des größten Gegensatzes zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit muß zum Gefühl der harmonischen Einheit beider führen.

Im Gefühl des Erhabenen erringen wir so, im Gefühle, die Palme des großen Kampfes der Menschheit, der um des Ideales der Menschlichkeit willen geführt wird; wir erringen sie, während sie beim Schönen uns wie ein freies Geschenk des Himmels zufällt. Wenn man sagen kann, daß das Schöne ästhetischer sei als das Erhabene, weil das Gefühl der Humanität im Schönen unmittelbarer empfunden wird, so darf man vielleicht sagen, daß das Erhabene pädagogischer sei als das Schöne, im Sinne der Erziehung zu edelstem Menschentum. Denn das Gefühl der Humanität wird beim Erhabenen als Sehnen nach Harmonie, als ein Sichhindurchringen zum freudvollen Gefühl harmonischer Vereinigung aus der unlustvollen Qual des Zwiespaltes deutlich. Das Erhabene mahnt also daran, daß nur Kampf zum Siege führt, während das Schöne uns leicht über die Unerläßlichkeit des Kampfes hinwegtäuschen kann.

Der Inhalt des ästhetischen Bewußtseins ist also Gefühl der Humanität auch beim Erhabenen. Und wir meinen, das

sei auch der Sinn, den wir gemeiniglich mit dem Gefühl des Erhabenen verbinden: Droht mir nicht, Naturgewalten, denn weil ich als sittliches Wesen von euch nicht vernichtet werden kann, ist euer Angriff rechtswidrig; als sittliches Wesen sollte ich nicht mit euch zu kämpfen haben! Ich habe Anspruch darauf und bin dazu bestimmt, meiner unendlichen Natur froh zu werden. Das ästhetisch Erhabene bedeutet also nicht sowohl Erhabensein über die Sinnlichkeit, als vielmehr ein Sicherheben über den Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Das Erhabensein über die Sinnlichkeit ist nur Teilgefühl und Durchgangsstufe!

In dieser Weise muß, so glauben wir, das ästhetische Verhalten des Gemüts beim Erhabenen beschrieben werden, und wir meinen, es sei eine Einseitigkeit Kants, daß er mit dem Gefühl der Lust über das Erhabensein der sittlichen Natur über die sinnliche den Gefühlsverlauf des Erhabenen abschließt. Damit kehrt er einseitig den sittlichen Stoff des ästhetischen Bewußtseins heraus, der im Gefühl der Freiheit als Teilgefühl des ästhetisch Erhabenen zur Geltung kommt, der aber doch auch beim Erhabenen mit dem theoretischen Stoff zur Einheit verschmolzen werden muß.

Stellenweise freilich findet sich bei Kant eine Andeutung darüber, daß auch beim Erhabenen das ästhetische Gefühl Einheit der beiden Vermögen bedeute: „Das Urteil selber bleibt aber hierbei immer nur ästhetisch, weil es . . . bloß das subjektive Spiel der Gemütskräfte selbst durch ihren Kontrast als harmonisch vorstellt."[1]

Die einseitige Hervorkehrung des moralischen Stoffs (des Gefühls der Freiheit) hat nun Kant zu einer terminologischen Verquickung von Moral und Ästhetik geführt, die in der Folge viel Verwirrung angerichtet hat. Wir betonen ausdrücklich, daß diese Verquickung bei Kant bloß terminologisch ist, denn das Gefühl der Freiheit, welches bloß Teilgefühl des ästhetisch Erhabenen ist, stellt die gefühlsmäßige Auflösung des sittlichen Stoffes dar; Kant begeht lediglich den Fehler, das ästhetische Teilgefühl für das Gesamtgefühl des Erhabenen zu halten. Doch ist sein Gefühl des Erhabenen ästhetischer Natur. Daraus also kann Kant

[1] Kr. d. U., Phil. Bibl., Bd. 39, p. 109. Vgl. Cohen, p. 276—291.

nicht der Vorwurf gemacht werden, Ästhetik und Ethik verquickt zu haben, daß er beim Erhabenen das Teilgefühl der Freiheit, d. h. des Erhabenseins der sittlichen Natur über die sinnliche, in welchem der sittliche Stoff des ästhetischen Bewußtseins seine gefühlsmäßige, wiewohl noch nicht harmonisierte Auflösung findet, schon für das Gesamtgefühl des ästhetisch Erhabenen hält. Er gibt damit eine ästhetisch unzulängliche Analyse des Gefühls des Erhabenen, die aber doch auf dem ästhetischen Gebiete bleibt und stellenweise sogar, wie hervorgehoben, zu einer richtigen Auffassung des Gefühls des Erhabenen führt.

Dagegen hat die Hervorkehrung des moralischen Stoffs, wie sie in Kants Gefühl des Erhabenen, d. h. der Freiheit, zum Ausdruck kommt, allerdings in der Terminologie zu einer Vermengung zwischen Ethik und Ästhetik geführt, die auch heute noch die Verständigung über das Problem des ästhetisch Erhabenen ungemein erschwert: Wir meinen die von Kant beliebte Beziehung des ästhetisch Erhabenen auf das moralische Gefühl der Achtung.

In der Kritik der praktischen Vernunft wird ja das Gefühl der Achtung als moralisches Gefühl mit dem Sittengesetz verbunden. Andererseits wird in der Kritik der Urteilskraft das ästhetische Gefühl des Erhabenen auch als Gefühl der Achtung definiert, also mit dem moralischen Gefühl, terminologisch wenigstens, identifiziert. Es wird ausdrücklich behauptet[1], daß das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere übersinnliche Bestimmung sei. An anderer Stelle der Kr. d. U.[2] wird nicht nur das Moralisch-Gute in ästhetischer Beurteilung erhaben genannt, sondern es wird sogar diese ästhetische Beurteilung des Moralisch-Guten in Parallele mit dem ästhetisch Erhabenen der Natur gesetzt, insofern dieses als eine Macht des Gemütes, sich über gewisse Hindernisse der Sinnlichkeit durch moralische Grundsätze zu schwingen, vorgestellt werde. Kant identifiziert demnach ausdrücklich das ästhetisch Erhabene erstens mit dem Gefühl der Achtung, zweitens mit ästhetischer Beurteilung des Moralisch-Guten. Damit ist die unheilvolle Komplikation zwischen Moral und Ästhetik terminologisch vollzogen.

[1] Kr. d. U., Phil. Bibl., Bd. 39, p. 108.

[2] A. a. O., p. 125—126.

Wir geben nun zu, daß erstens das Gefühl der Achtung (in ästhetischer Beurteilung des Moralischen) irgendwie mit der Ästhetik zusammenhänge: es liegt an der Grenze zwischen Ethik und Ästhetik. Wir geben zweitens zu, daß das ästhetisch Erhabene bei Kant mit der Ethik zusammenhänge: es ist die gefühlsmäßige Auflösung des moralischen Stoffs. Aber wir geben nicht zu, daß darum ästhetische Beurteilung des Moralischen (das Gefühl der Achtung) identisch sei mit dem reinen Geschmacksurteil (des ästhetisch Erhabenen), darum nicht, weil ästhetische Beurteilung und reines Geschmacksurteil grundverschiedene Dinge sind. Wir werden unten[1] ausführlich über diese Unterscheidung handeln. Vorläufig stellen wir fest, daß Kant terminologisch diesen wichtigen Unterschied nicht beachtet hat und daß er dadurch eine nicht bloß terminologische Komplikation der Ästhetik mit der Ethik bei Schiller vorbereitet hat, die vielfach auch diejenigen verwirrt hat, welche sich mit Schillers Theorie des Erhabenen und der Tragödie befaßt haben.

Bevor wir nun zur Betrachtung von Schillers Ästhetik übergehen, wollen wir uns durch einen Blick auf seine Jugendphilosophie über die allgemeine Disposition verständigen, mit welcher Schiller an das ästhetische Problem herantrat.

---

[1] Siehe die Theorie der Tragödie.



II. Schillers Ästhetik.

1. Die ästhetischen Ansichten Schillers vor dem Beginn der Kantischen Studien.

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben!" Diese Mahnung an die Künstler könnte man als Schillers ästhetisches Glaubensbekenntnis betrachten. Denn das Bewußtsein, als Dichter eine hohe sittliche Aufgabe zu haben, hat Schiller von Anfang an geleitet.

In dem Aufsatz „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" spricht der Dichter es deutlich aus, daß die Menschheit die „Schuldnerin" der Kunst sei.[1] Auch schon in dem Aufsatz „Über das gegenwärtige deutsche Theater" zeigt sich der Gedanke, daß der Dichter „Lehrer des Volks" sei und sein müsse.[2] Ja, schon in der Dissertation „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" wird ausgesprochen, daß die Kunst den Menschen veredle: „Schönheit und Harmonie veredlen Sitten und Geschmack, und die Kunst geleitet zu Wissenschaft und Tugend hinüber."[3]

In welcher Weise soll nun der Dichter beitragen zur Bildung der Menschheit? — Wir halten uns wieder an den Aufsatz über die Schaubühne: Der dramatische Dichter soll, kurz gesagt, moralisch bessern. Er soll Liebe zur Tugend, Haß gegen das Laster erwecken. Ja, sogar eine Art moralischer Kunstlehre wird ihm zugemutet: Indem der Zuschauer alle Schliche der Bosheit enthüllt sieht, soll er befähigt werden, sich vor ihr im Leben zu hüten. Auch in der Abhandlung „Über das gegenwärtige deutsche Theater", sowie in der Vor-

---

[1] Siehe Deutsche Nat.-Lit. (Kürschner), Bd. 129, II, p. 193.

[2] Schiller, Werke, Jubiläumsausgabe, XI, p. 83.

[3] Schiller, Werke, a. a. O., XI, p. 57.

rede zu den Räubern[1] wird der Kunst die Rolle einer Tugendlehrerin zugewiesen.

Trotzdem ist es nicht Schillers Meinung, daß die Kunst bloße Dienerin der Moral sei; vielmehr weist er ihr eine selbständige Stelle neben der Sittlichkeit zu. Ihre eigentliche und ursprüngliche Aufgabe ist es, das ästhetische Vergnügen zu erwecken, indem sie in einen Gemütszustand versetzt, welcher zwischen Sinnlichkeit und Verstand in der Mitte liegt und in welchem man sich seiner edleren Menschheit bewußt wird. Zum Belege verweisen wir auf zwei Stellen der Abhandlung über die Schaubühne. An der einen[2] wird ausgeführt, daß unsere Natur nach einem „mittleren Zustand" verlangte, der die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Verstand darstellt, und daß der ästhetische Sinn oder das Gefühl für das Schöne diesen Nutzen leiste. Von diesem Gedanken geht Schiller in seiner Abhandlung aus; dann zählt er die einzelnen Vorteile auf, die sich aus der dramatischen Kunst ziehen lassen, um mit dem Gedanken zu schließen, daß die Kunst das edelste der Vergnügen gewähre, nämlich das, sich seiner edleren Menschheit bewußt zu werden.[3] Dieser Gedanke ist mit dem Ausgangsgedanken so zu verknüpfen, daß das Vergnügen, welches das Bewußtsein gewährt, „ein Mensch zu sein" (d. h. ein edler Mensch, berufen zu idealer Menschlichkeit; darum sagt Schiller, daß man beim Kunstgenuß sich seinem „himmlischen Ursprung" nähere), in jenem mittleren Zustand[4], welcher Sinnlichkeit und geistige Betätigung zu „sanfter Harmonie" herabstimmt, genossen werde.

Im ästhetischen Gefühl der Harmonie unserer Vermögen werden wir uns also reiner Menschlichkeit bewußt. Dies Vergnügen gewährt die Schaubühne.

Hier sehen wir Schiller sich mit Kant berühren, soweit die Auffassung vom ästhetischen Gefühl in Frage kommt, und gleichzeitig erkennen wir in der Beziehung dieses ästhetischen Gefühls auf das Ideal der Menschlichkeit die Dis-

---

[1] Nat.-Lit., Bd. 129, II, p. 133: Das Schauspiel „belehre" lebendiger als Roman und Epopee.

[2] Werke, Jubiläumsausgabe, XI, p. 89. — [3] Ibd., p. 100.

[4] Der „mittlere Zustand" kehrt wörtlich in den ästhetischen Briefen wieder; vgl. Werke, XII, p. 67 und 87.

position zu der engen Beziehung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal, die später Schillers ästhetisches Räsonnement charakterisiert.

Schiller weist also der Kunst eine eigene Bedeutung neben der Moral zu, indem er ihr als Zweck die Erweckung des Harmoniegefühls, „des mittleren Zustands", setzt. Aber mit diesem ästhetischen Vergnügen, als dem eigensten und nächsten Zweck der Kunst, werden die oben erwähnten moralischen Wirkungen der Kunst verbunden gedacht. Schiller hebt diese letzteren besonders hervor, weil sein Thema es eben erforderte. Dagegen ist die Abhandlung über die Schaubühne unreif im Hinblick auf Schillers spätere Ansicht von der ästhetischen Erziehung, indem diese in dem genannten Aufsatz noch nicht auf das ästhetische Gefühl selbst begründet wird, sondern durch einzelne Tugendlehren vertreten wird, die mit der allgemeinen Kunstwirkung des Dramas, dem Vergnügen am Bewußtsein reiner Menschlichkeit nämlich, verbunden gedacht werden.

Die Begründung der erziehenden Wirkung der Kunst auf das ästhetische Harmoniegefühl selbst zeigt sich dagegen in den „Künstlern".[1]

Der leitende Gedanke der Dichtung ist der, daß die Kunst die Harmonie von wissenschaftlicher und sittlicher Kultur darstelle, daß dieser Harmonie (im ästhetischen Gefühlsbewußtsein) eine Kulturstufe der Menschheit entspreche, in welcher die gefühlte Harmonie faktisch sei. Aus dieser faktischen Harmonie zwischen theoretischer und sittlicher Kultur, also aus einer ästhetischen, weil der Harmonie des ästhetischen Gefühls entsprechenden Kulturstufe, hätten sich wissenschaftliche und sittliche Kultur erst getrennt entwickelt; in diese Harmonie aber sollen sich die getrennten Kulturgebiete auf der höchsten Stufe der Menschheit wieder vereinigen.

Was uns hier besonders interessiert, ist dieses: Die Bildungswirkung der Kunst besteht darin, daß die im ästhetischen Bewußtsein bloß gefühlte Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit im Kulturleben der Menschheit objektiviert

[1] Vgl. dazu Schillers Briefe an Körner vom 9. II. 89, 12. I. 89, 30. III. 89.

wird, so daß auf höchster Kulturstufe die wissenschaftliche und sittliche Kultur sich tatsächlich in Harmonie vereinigen. Das Kunstgefühl, als Gefühl des ethischen Ideals, kann eben darum zum ethischen Ideal erziehen.

In dieser Auffassung erkennen wir den Höhepunkt von Schillers ästhetischer Besinnung vor seiner Beschäftigung mit Kant. Denn erstens zeigt sich hier diejenige pädagogische Wertung des Kunstgefühls, welche Schiller nach seiner Beschäftigung mit Kants Philosophie beibehalten hat; zweitens erkennen wir in der Lehre von der Harmonie des ästhetischen Gefühls diejenige Auffassung vom Wesen desselben, welche für die tiefere Begründung durch Kants Ästhetik reif war.

Die Vorstellung übrigens, daß es eine ästhetische Kulturstufe vor Entwicklung von wissenschaftlicher und sittlicher Kultur in ihrer Trennung gegeben habe, findet sich schon in Schillers Dissertation über den Zusammenhang etc. „Die Kunst geleitet zu Wissenschaft und Tugend hinüber.“[1]

Wenn wir das Resultat unserer Erwägungen in diesem Kapitel zusammenfassen dürfen, so hätten wir folgendes zu sagen:

1. Die Überzeugung, daß der Künstler die Menschheit zu bilden habe, hat Schiller von Anfang an geleitet.
2. Die ästhetische Erziehung wird zunächst aufgefaßt als Tugendlehre, welche als *Nebenwirkung* mit dem ästhetischen Vergnügen verbunden gedacht wird.
3. Dieses ästhetische Vergnügen ist die eigentliche und unmittelbare Wirkung der Kunst, welche ihr auch Selbständigkeit neben der Moral verschafft; es besteht in der Harmonisierung von Sinnlichkeit und Verstand im ästhetischen Gefühl.

   Das ästhetische Bewußtsein ist also von Schiller schon vor seiner Bekanntschaft mit Kants Ästhetik als Harmoniegefühl charakterisiert worden.
4. Endlich ist die ästhetische Erziehung auch unmittelbar auf das Kunstbewußtsein der Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, als des ethischen Ideals, begründet worden.

---

[1] Werke, XI, p. 57. — Kuno Fischer hebt, p. 47—48, diese Stelle in ihrer Beziehung zu den „Künstlern“ mit Recht hervor.

Wir heben noch beiläufig hervor, daß auch in Schillers Rezension von Bürgers Gedichten das ästhetische Bewußtsein dahin charakterisiert wird, daß es die harmonische Einheit der Gemütskräfte darstelle.

Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte sei es die Dichtkunst beinahe allein, welche Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftige.[1]

Daß die ästhetischen Ansichten Schillers vor seinen Kantstudien sich schon in den Bahnen bewegten, die sie später unter Kants Einfluß nicht verlassen haben, ist oft anerkannt worden.

Dabei ist jedoch zu unterscheiden zwischen denjenigen Ansichten, die für die tiefere Begründung durch Kant reif waren, und solchen, die Kants Ästhetik fern liegen mußten, die aber sich doch sehr wohl mit deren Resultaten vereinigen ließen und ihrerseits weiterbildend auf Kants Ergebnisse wirken konnten. Zu den ersteren gehört die Auffassung des Kunstgefühls als Harmoniegefühl. Diese Ansicht Schillers erfuhr durch Kant lediglich die systematische Begründung, während der Gedanke der ästhetischen Erziehung und der enge Zusammenhang zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal, der ihm zugrunde liegt, zwar Kants Ästhetik fern lagen, ihr aber doch in keiner Weise widersprachen, insofern auch bei Kant das Kunstgefühl Gefühl des ethischen Ideals ist, wenn er auch diese Beziehung nicht besonders hervorkehrt. Indem nun Schiller die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal aus seiner Jugendphilosophie beibehält (und darauf die ästhetische Erziehung gründet), erweitert er Kants Ästhetik, insofern als das Kunstgefühl nun erst von Schiller unumwunden als Gefühl der Humanität in Anspruch genommen wird und eine wahrhaft zentrale Bedeutung erhält[2]: Das Ideal der Humanität, der heilige Wille Kants, wird als Grenzbegriff der Ethik, als Erfüllung der Ideenaufgabe des Imperativs, Zentralbegriff des neuen ästhetischen Bewußtseinsinhalts, als Gefühl der Hu-

---

[1] Nat.-Lit., Bd. 129, II, p. 313 und 314. Tomaschek (p. 56—57) hebt mit Recht diese Stelle hervor.

[2] Vgl oben, p. 6—7.

manität. Das übersinnliche Substrat Kants hat jetzt erst, durch Schiller, seine volle Bedeutsamkeit erhalten; es dokumentiert die ästhetische Bewußtseinseinheit als eine umfassendere als die ethische, indem jene das, was für die Ethik bloß Grenzbegriff, Ideal ist, zum Zentralbegriff einer Bewußtseinsart macht, welche das Ideal zur gefühlsmäßigen Tatsache erhebt.

Wie die Idee der Freiheit, als Erfüllung der Kategorie der Kausalität, für die Logik bloßer Grenzbegriff ist, welcher die Einheit des theoretischen Bewußtseins vollenden will, für die Ethik dagegen Zentralbegriff einer neuen Einheit, welche die logische umfaßt und unter sich begreift, so wird das Ideal des heiligen Willens, als Erfüllung des Imperativs und Grenzbegriff der Ethik, Zentralbegriff der ästhetischen Gefühlseinheit, welche die ethische und logische unter sich begreift.

Dabei soll nicht verhehlt werden, daß Schiller zwar die genaue Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal zu danken ist, daß er jedoch dieses Ideal selbst nicht richtig gedacht hat, denn er hat in der „schönen Seele" ein Diesseits-Ideal aufgestellt (vgl. o. p. 9ff.).

Nachdem wir so ein Hauptergebnis der folgenden Untersuchungen, der Orientierung halber, vorweggenommen haben, berichten wir über die Ergebnisse der sich auf Schillers Jugendphilosophie beziehenden Literatur.

Daß der Gedanke der ästhetischen Erziehung schon in Schillers Dissertation über den Zusammenhang etc. angedeutet wird, hebt Berger[1] hervor; daß in derselben Abhandlung auch der entwicklungsgeschichtliche Gedanke einer ästhetischen Kulturstufe sich findet, bemerken, außer dem bereits zitierten Kuno Fischer (o. p. 29), Berger[2] und Alfred Schmid.[3]

Daß der Aufsatz über die Schaubühne so zu verstehen sei, daß neben den moralischen Wirkungen der Schaubühne die Versetzung in den mittleren Zustand Aufgabe der Kunst sei, deutet Heine[4] an. Den Zusammenhang dieses mittleren Zustandes im Aufsatz über die Schaubühne mit der Cha-

---

[1] Schiller, I. Bd., p. 607.
[2] Die Entwicklung von Schillers Ästhetik, p. 19.
[3] Festgabe der Kantstudien, p. 18. — [4] p. 9.

rakteristik des Kunstgefühls in den „Künstlern" bemerkt Berger[1]; seinen Zusammenhang mit der reifen Auffassung Schillers vom Kunstgefühl, insbesondere mit dem Spieltrieb der Briefe über die ästhetische Erziehung, heben hervor Berger[2], Walzel[3], Tomaschek[4], Überweg[5], Twesten.

Mit Recht führt Berger[6] aus, daß erst in den „Künstlern" Schiller der erlösende Gedanke aufging, daß die Kunst sich selbst genug sei, während er sie in der Rede über die Schaubühne noch zur Dienerin staatlicher Interessen gemacht hatte, die nicht durch den „mittleren Zustand" selbst, sondern durch besondere moralische Wirkungen der Kunst befriedigt werden sollten. Daß ferner in dem Gedicht „Die Künstler" der Gedanke der ästhetischen Erziehung im Sinne der Briefe über die ästhetische Erziehung bereits sich findet, betonen Walzel[7], Windelband[8], Tomaschek und Twesten.[9]

Wenn Engel[10] die „Künstler" das „Morgentor" zur klassischen Epoche von Schillers ästhetischem Denken nennt, so spricht er damit den richtigen Gedanken aus, daß sie den Höhepunkt von Schillers ästhetischen Ansichten vor Beginn seiner Kantstudien bilden.

2. Das vermeintliche objektive Prinzip des Geschmacks.

Schiller hat den Versuch gemacht, das subjektive Prinzip des Geschmacks, wie es Kant aufgestellt hatte, durch ein objektives zu ersetzen. Ist ihm das wirklich gelungen, so hat er Kants Begründung der Ästhetik nicht sowohl ergänzt, als vielmehr umgestürzt, denn mit dem (so genannten) subjektiven Prinzip des Geschmacks steht und fällt Kants Ästhetik. Daher besprechen wir Schillers Versuch, ein objektives Prinzip zu finden, an erster Stelle.

Kants Prinzip der subjektiven formalen Zweckmäßigkeit a priori ist nur insofern s u b j e k t i v zu nennen, als es die

---

[1] Die Entwicklung von Schillers Ästhetik, p. 66.

[2] Ibd., p. 32 und Schiller, I. Bd., p. 607.

[3] p. XXVI. — [4] p. 24ff. — [5] p. 71.

[6] Schiller, I, p. 607 und II, p. 164.

[7] p. VII—VIII und XXXI.

[8] Die Gesch. d. neueren Phil., II. Bd., p. 263; Festgabe d. Kantstudien, p. 158.

[9] p. 116. — [10] p. 16.

Beziehung dieses Prinzips auf das Gefühl besagt. Es heißt nur darum subjektiv, weil es keine Gegenstandserkenntnis ermöglichen will, sondern einzig und allein einen gefühlsmäßigen Zustand gesetzlich macht. Die Subjektivität des Prinzips enthält daher nichtsdestoweniger wohlgegründete Objektivität, nämlich die Objektivität, welche in dem ästhetischen a priori, in der notwendigen Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils zu deutlichem Ausdruck kommt und weiter auf das ästhetische Ideal des Gemeinsinnes hinweist. Keineswegs also hat das Prinzip den Mangel subjektiver Bestimmungslosigkeit.

Das schier Unerhörte daran ist nur, daß es das Sein unmittelbar, d. h. ohne Vermittlung des objektiven Begriffs, der Idee unterwirft. Während in der Logik das Sein der Gesetzlichkeit der Begriffe unterliegt und nur vermittelst ihrer auf die Idee, als regulatives Prinzip, bezogen wird, und während in der Ethik die Idee unmittelbar, aber nicht auf das Sein, sondern auf die das Sein erzeugenden Motive der Handlungen bezogen wird, wird in der Ästhetik das Sein unmittelbar, ohne vermittelnde Begriffsreihe, der Idee unterworfen, wobei das neue Sein des ästhetischen Gefühls entsteht.

Die Objektivität des Geschmacksurteils ist also die Objektivität der unmittelbar auf das Sein bezogenen Idee!

Und weil das so bezogene Sein eben sich in das ästhetische Gefühl auflöst, und nur insofern, ist das Geschmacksurteil subjektiv, d. h. auf das Gefühl bezogen, welches Sein und Sollen im neuen, gefühlsmäßigen Sein harmonisiert.

Aus diesem Sachverhalt erhellt die Unmöglichkeit, ein objektives Prinzip als das eines Verstandesbegriffs zu finden, weil die Objektivität des Geschmacksurteils ja gerade in dem Überspringen des Begriffs, in der unmittelbaren Beziehung auf die Idee besteht. Man täuscht sich also über das innerste Wesen des Geschmacksurteils, wenn man ein objektives Prinzip in einem Begriff finden will oder ein solches Bemühen verteidigt.

Und wer zwar zugibt, daß Schiller ein objektives Prinzip nicht gefunden habe, aber dennoch darin einen fruchtbaren und Kant ergänzenden Gedanken erkennen will, daß

Schiller wenigstens die Beziehung des ästhetischen Gefühls auf die Objekte angebahnt habe, eine Beziehung, die Kant vermissen lasse, der sieht nicht ein, daß die Objekte, als theoretische, eben für das ästhetische Bewußtsein gar nicht in Frage kommen, sondern in die neue Bewußtseinsart, in das neue Sein des ästhetischen Gefühls aufgehen müssen. Die Objekte sind in das Sein des Gefühls aufgegangen, welches der Gesetzgebung der Begriffe spottet, d. h. nicht, sie aufhebt und unmöglich macht, sondern welches diese Gesetzgebung als für das Gefühlsbewußtsein unzureichend anerkennt und daher unmittelbar in der Idee seine Begründung und Objektivierung sucht.

Es läßt daher alle Konsequenz vermissen, wenn man von Beziehung des ästhetischen Gefühls auf die Objekte spricht, bzw. nachträglich eine solche Beziehung fordert, nachdem und trotzdem das ästhetische Gefühl bereits die Objekte sich einverleibt hat. Die Objekte haben, als ästhetische, nur Bestand im Gefühl; folglich kann dieses nicht noch darüber hinaus auf nicht gefühlsmäßige, d. h. theoretische, Objekte bezogen werden.

Nach dieser über unsere Stellung zum Problem orientierenden Bemerkung besprechen wir Schillers Versuch, ein objektives Prinzip zu finden.

Schiller hat seinen Versuch nicht zu Ende geführt; nur ein Bruchstück davon besitzen wir.[1] Er hat in diesem das gesuchte Prinzip nicht gefunden, wie wir sogleich zeigen werden; wir dürfen hinzufügen, er hätte es auch bei Vollendung des Kallias nicht gefunden, denn im Schreiben an Körner vom 25. Oktober 1794 kehrt er völlig zum Kantischen Standpunkt zurück, oder richtiger, hat er sich zur klaren Erkenntnis des Kantischen Prinzips durchgearbeitet: Wenn Schiller in diesem Schreiben ausführt, daß alle Mißhelligkeiten über das Schöne bloß daher rührten, daß wir einen doch nicht existierenden empirischen Begriff von Schönheit zugrunde legen; daß die Erfahrung die Idee des Schönen nicht darstelle, und wenn er schließt: „Das Schöne ist kein

---

[1] Vgl. Gödeke, Schillers Briefwechsel mit Körner, Briefe vom 25. I., 8. II., 18. II., 19. II., 23. II., 28. II. 1793; dazu 21. XII. 1792, 11. I., 15. III., 22. III., 7. IV., 5. V., 20. VI. 1793, 25. X. 1794.

Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine notwendige Aufgabe für die sinnliche vernünftige Natur . . . Es ist etwas völlig Subjektives, ob wir das Schöne als schön empfinden, aber objektiv sollte es so sein", so erkennt er damit nicht nur dem Wortlaut nach die Subjektivität des Geschmacksurteils an, sondern er spricht damit den Kantischen Kerngedanken aus, daß diese Subjektivität des Gefühls eben der wohlgegründeten Objektivität nicht entbehre[1], einer Objektivität, die gleichwohl eine Aufgabe, eine Idee ist, in welcher, ohne Dazwischentreten eines Begriffs vom Objekt, das ästhetische Gefühl seine notwendige Begründung findet.

Wir meinen, schärfer und deutlicher konnte Schiller es nicht aussprechen, daß die Objektivität des Geschmacksurteils die Idee ist und daß daher ein Begriff vom Objekt als Prinzip unmöglich ist; deutlicher konnte er auch seinen eigenen Irrtum nicht bekennen. Und es erscheint in anbetracht dieser rückhaltslosen Anerkennung des Kantischen (sogenannten) subjektiven, d. h. ideell objektiven Prinzips von seiten Schillers schwer verständlich, wie man trotzdem Schiller hat den Ruhm zuweisen wollen, ein objektives Prinzip gefunden zu haben, einen Ruhm, den er, wie seine Äußerung beweist, gar nicht begehrt hat. Immerhin sehen wir uns dadurch, daß vielfach die Meinung vorgebracht worden ist, Schiller habe ein objektives Prinzip gefunden, veranlaßt, seinen Versuch im einzelnen nunmehr zu besprechen, nachdem wir gezeigt haben, daß erstens ein anderes objektives Prinzip als das Kantische der ideell objektiven Subjektivität gar nicht möglich ist, und daß zweitens Schiller nach Abfassung des Kalliasbruchstückes völlig auf Kantischem Boden gestanden hat.

Schillers Ausgangsgedanke ist dieser: Man kann die Form der praktischen Vernunft, d. h. das sittliche Vermögen, entweder beziehen auf eine Handlung; in diesem Fall fordert die praktische Vernunft Übereinstimmung der Maxime des Handelns mit dem Sittengesetz. Man kann aber zweitens

---

[1] Vgl. Cohen, p. 353, der darauf hinweist, daß Schiller die „Objektivität des Subjektiven" erkenne.

auch das sittliche Vermögen auf einen Gegenstand der Natur beziehen, weil man ihn übereinstimmend findet mit diesem Vermögen, obwohl er, als Naturobjekt, dem Freiheitsbegriff nicht unterliegt; bezieht man nun das sittliche Vermögen auf ein Naturobjekt, so — bleibt es bei dieser bloßen Beziehung, und der Gegenstand wird als zweckmäßig für die in der bloßen Beziehung auf das sittliche Vermögen verweilende Reflexion beurteilt, sollte man meinen! Statt dessen schließt Schiller: so legt die Vernunft dem Gegenstand das Vermögen der Selbstbestimmung unter, betrachtet ihn als frei, als Freiheit in der Erscheinung.

Wir sehen, daß es sich hier um eine bloße Metapher handelt; statt zu sagen: Ich beziehe die Vorstellung, die, als Erscheinung, dem Erkenntnisvermögen unterliegt, indem ich von der objektiven Beziehung absehe, zugleich auf mein sittliches Vermögen, heißt es: Ich beurteile den Gegenstand als frei. Daß es sich um übertragene Ausdrucksweise handelt, erkennt übrigens Schiller an, denn die Freiheit in der Erscheinung soll „Analogon" zur reinen Willensbestimmung sein: „Zeigt sich nun ein Objekt in der Sinnenwelt bloß durch sich selbst bestimmt, . . . so wird es als ein Analogon der reinen Willensbestimmung . . . beurteilt."[1] Als ein solches Analogon kann der Gegenstand aber doch nur dann beurteilt werden, wenn ich mich in Ansehung seiner Vorstellung frei fühle!

Wir sehen, die Freiheit in der Erscheinung besagt nichts anderes, und kann gar nichts anderes besagen als: Ich fühle mich bei einer gewissen Beurteilung der Objekte auf mein sittliches Vermögen bezogen. Sie besagt also genau das, was Kant meint, wenn er Schönheit das Symbol der Sittlichkeit nennt, nämlich, daß ich mich bei Beurteilung des Schönen so frei fühle wie beim sittlichen Handeln. Freilich geht Kants Meinung dahin, daß ich mich gleichzeitig auf mögliche Erkenntnis, also auf Freiheit und Natur in Harmonie, bezogen fühle; aber Schiller liegt die Beziehung auf die theoretische Seite des ästhetischen Inhaltes zunächst fern, und der sittliche Stoff des ästhetischen Gefühls bildet offen-

[1] Brief an Körner vom 18. II. 1793.

sichtlich seinen Ausgangspunkt, indem er auf Kants Schönheit als Symbol der Sittlichkeit zurückgreift.

Indem nun Schiller metaphorisch die gefühlte Freiheit als Freiheit des schönen Objekts bestimmt, will er lediglich den Schein empirischer Objektivität erregen, gleich als ob die Freiheit ein begriffliches Merkmal des schönen Objekts wäre. Freiheit in der Erscheinung ist also durchaus nicht das gesuchte objektive Prinzip, sondern lediglich das Desiderat eines solchen, lediglich subjektives Symptom für Schillers Denkrichtung!

Indem nun Schiller sein Desiderat zu befriedigen trachtet, zerstört er selbst den objektiven Schein wieder:

Zunächst wird anerkannt, daß die Freiheit in der Erscheinung gefühlt werde; daß ich mich also frei fühle bei Beurteilung des schönen Gegenstandes, denn sobald die Freiheit gefühlt wird, ist sie mein subjektiver Zustand.

Am Anfang des Briefes vom 23. Februar 1793 stellt sich Schiller nämlich die Aufgabe, unter anderem darzutun, daß die Freiheit in der Erscheinung dieselbe Wirkung auf das Gefühlsvermögen tue wie die, welche mit der Vorstellung des Schönen verbunden sei. „Zweitens habe ich zu beweisen, daß Freiheit in der Erscheinung eine solche Wirkung auf das Gefühlsvermögen notwendig mit sich führe, die derjenigen völlig gleich ist, die wir mit der Vorstellung des Schönen verbunden finden.“ Wenn aber Schiller so zugibt, daß Freiheit in der Erscheinung sich an das Gefühl wendet, so gibt er damit schon das objektive Prinzip preis, wenigstens das begriffliche objektive Prinzip, welches sich doch nur an den Verstand, nicht an das Gefühl, wenden könnte!

Indessen soll dieses Gefühl der Freiheit einen objektiven Grund haben: „Dieser objektive Grund müßte eine solche Beschaffenheit derselben (i. e. der Erscheinungen) sein, deren Vorstellung uns schlechterdings nötigt, die Idee der Freiheit in uns (!) hervorzubringen und auf das Objekt zu beziehen.“[1] — Schiller kommt hier auf den Gedanken zurück, den er schon im Brief vom 18. Februar 1793 ausgesprochen hatte, daß nämlich einen Begriff von der Schönheit zu geben

[1] Gödeke, Briefwechsel, Brief vom 23. II. 1793.

und durch den Begriff der Schönheit gerührt zu werden, zwei ganz verschiedene Dinge seien. Deshalb soll die Freiheit in der Erscheinung, wiewohl sie gefühlt wird, dennoch einen objektiven Grund haben!

Wir stellen nun hier gleich fest, daß für uns der Gedanke völlig indiskutabel ist, daß Schönheit auf einem objektiven Begriff beruhe, daß aber dennoch dieser nicht Bestimmungsgrund des Gefühls des Schönen sei. Denn das hieße zwei Schönheiten ansetzen: Eine, die ich fühle, und eine, die eine objektive Eigenschaft des Objekts ist, welche an sich zwar meinem Gefühl zugrunde liegt, aber dennoch von mir gar nicht gefühlt wird, welche also außerhalb des ästhetischen Bewußtseins liegt und dennoch eine Schönheit ist! Diese zweite Schönheit, von der man angeblich einen Begriff geben kann, der gleichwohl nicht die erste Schönheit, das Gefühl, bestimmt, ist also offensichtlich ein Unding, eine Schönheit an sich, außerhalb des ästhetischen Bewußtseins! Das wäre die Schönheit als Ding an sich, nicht im fruchtbaren Sinne der Idee, sondern in jenem fatalen Sinne des außerhalb des Bewußtseins Existierenden!

Auch wir halten Schönheit für eine gewisse Beschaffenheit des Objekts; da aber stets nur das Gefühl die Frage nach dem „wie beschaffen" beantwortet, da also die der Schönheit zugrunde liegende Beschaffenheit des Objekts stets ein neues Faktum des Gefühls ist, so bleibt diese Beschaffenheit eine Idee. Wer nun gleichwohl einen objektiven Begriff der Schönheit zugrunde legt, begeht den Fehler, diese Idee als Ding an sich im Sinne der Existenz außerhalb des Bewußtseins anzusetzen.

Da aber Schiller von dem angeblichen „objektiven Grund" des Gefühls der Freiheit verlangt, daß er uns nötige, die Idee der Freiheit in uns hervorzubringen, so dürfen wir bei solcher Anerkennung des gefühlsmäßigen Charakters der Freiheit in der Erscheinung erwarten, daß Schiller den „objektiven Grund" in das Gefühl verlegen wird.

Der objektive Grund ist das „Nichtvonaußenbestimmtsein". Was nötigt uns aber, diese Qualität dem schönen Objekt beizulegen? — „Etwas muß an dem Gegenstande sein, was . . . unseren Erkenntnistrieb reizt. . . . Der Verstand muß veranlaßt werden, über die Form des Objekts zu re-

flektieren . . . Das Objekt muß also eine solche Form besitzen und zeigen, die eine Regel zuläßt: Denn der Verstand kann sein Geschäft nur nach Regeln verwalten. Es ist aber nicht nötig, daß der Verstand diese Regel erkennt (denn Erkenntnis der Regel würde allen Schein der Freiheit zerstören . . .), es ist genug, daß der Verstand auf eine Regel — unbestimmt welche — geleitet wird."[1]

Das also ist der objektive Grund, der uns nötigt, dem Objekt Freiheit, d. h. das Nichtvonaußenbestimmtsein, zuzuerkennen, daß das Objekt eine solche Form besitzt, welche eine Regel zuläßt. Wenn aber der Verstand bloß reflektiert, wenn die Regel bloß zugelassen, aber nicht erkannt wird, wenn der Verstand bloß auf eine Regel — unbestimmt welche — geleitet wird, so heißt das mit anderen Worten: ich fühle mich frei in Ansehung des schönen Gegenstandes (denn Schiller gibt ja, wie gezeigt, die Beziehung der Freiheit des Objekts aufs Gefühl zu), wenn der Gegenstand seiner Form nach für das Erkenntnisvermögen überhaupt zweckmäßig ist, „eine Regel (bloß) zuläßt".

Damit aber sind wir völlig auf Kantischen Boden gelangt.

Nachdem Schiller zuerst zugestand, daß die Freiheit in der Erscheinung gefühlt werde, gleichwohl aber einen objektiven Grund für dies Gefühl behauptete, hat sich nunmehr dieser Grund als Zweckmäßigkeit für bloß mögliche Erkenntnis herausgestellt, d. h. der objektive Grund ist zur Kantischen Subjektivität des freien Spiels der Erkenntnisvermögen geworden, welches in dem „Zulassen" der Regel enthalten ist. Kant sagt (vgl. Schönheit als Symbol der Sittlichkeit): Die ästhetische Lust besteht darin, daß die Erkenntnisvermögen (Einbildungskraft und Verstand) in freiem Spiele sind; diese Einhelligkeit ist nötig für mögliche Erkenntnis; also besteht das Wohlgefallen am Schönen zunächst in der Zweckmäßigkeit der Form des Gegenstandes für mögliche Erkenntnis; indem ich mich nun aber auf die bloße Möglichkeit der Erkenntnis bezogen fühle, also frei von der Herrschaft des Naturgesetzes, da die Einbildungskraft bei dem freien Spiele nicht unter Verstandesgesetze subsumiert,

---

[1] Brief vom 23. II. 1793.

so fühle ich mich zugleich auf mein Vermögen der Freiheit bezogen, so daß schließlich das theoretische und praktische Vermögen beim Schönen in freiem Spiele sind.

Zu genau demselben Resultat kommt Schiller, aber freilich auf umgekehrtem Wege: Kant geht vom theoretischen Stoff aus, um den sittlichen zu finden (welcher mit dem theoretischen zur Einheit verschmolzen wird); Schiller geht, anknüpfend an Kants Schönheit als Symbol der Sittlichkeit, umgekehrt vom sittlichen Stoff des ästhetischen Bewußtseins aus (Freiheit in der Erscheinung als gefühlte Freiheit), um den theoretischen zu finden, welcher darin besteht, daß der Verstand auf eine Regel — unbestimmt welche — geleitet werde, d. h. daß man sich auf das bloße Vermögen der Regelgebung, die bloße Möglichkeit der Erkenntnis bezogen fühlt. Also auch bei Schiller schließlich das freie Spiel der Erkenntnisvermögen. Kant sagt: Beim Gefühl des Schönen fühle ich mich auf die bloße Möglichkeit der Erkenntnis bezogen und damit zugleich frei (vom Naturgesetz). Schiller sagt, umgekehrt: Beim Gefühl des Schönen fühle ich meine Freiheit (und schreibe sie übertragener Weise dem schönen Gegenstand zu), weil die Form des Objekts eine Regel zuläßt, d. h. weil und wenn ich mich auf bloß mögliche Erkenntnis bezogen fühle.

Statt also ein objektives Prinzip zu finden, gelangt Schiller zu einer mit Kant durchaus übereinstimmenden Charakteristik des ästhetischen Bewußtseins**inhaltes!**

Dies Resultat kann nun gar nicht befremden, denn Schiller stimmt darin Kant von vornherein zu, daß das Schöne weder durch einen Verstandesbegriff noch durch den Freiheitsbegriff bestimmt werde: „Jede Form also, die wir nur unter Voraussetzung eines Begriffs möglich finden, zeigt Heteronomie in der Erscheinung"[1]; mithin widerspricht die Voraussetzung des Begriffs der Autonomie oder Freiheit in der Erscheinung. An derselben Stelle wird ausgeführt, daß die moralische Zweckmäßigkeit zur Schönheit nichts beitrage, daß das Schöne bloß der Form, nicht der Materie nach, auf die praktische Vernunft bezogen werde.

---

[1] Brief vom 18. II. 1793, p. 21 bei Gödeke.

Wenn aber der theoretische und zugleich der praktische Begriff als Bestimmungsgrund der Schönheit ausgeschlossen werden, so ist eben ein objektives Prinzip unmöglich. Zum Überfluß erkennt Schiller noch wörtlich das Kantische subjektive Prinzip an: „Notwendig aber muß die Vorstellung des letzteren (i. e. des Voninnenbestimmtseins) sein, weil unser Urteil vom Schönen Notwendigkeit enthält und jedermanns Beistimmung fordert."[1] Das Fordern von jedermanns Beistimmung ist aber das Kantische Prinzip der Allgemeingültigkeit. Wenn Schiller dieses sachlich und ausdrücklich anerkennt, so kann es uns nicht wundern, wenn er, wie gezeigt, statt des erhofften objektiven Prinzips den Inhalt des ästhetischen Bewußtseins findet, und zwar richtig findet!

Schiller hat sich freilich in dem erhaltenen Fragment seiner Bemühung um das objektive Prinzip noch nicht zu dieser Einsicht durchgearbeitet. Vielmehr hält er sich künstlich in dem Irrtum, ein objektives Prinzip gefunden zu haben, indem er jene unglückselige Metapher der Freiheit in der Erscheinung — obwohl er zugestanden hat, daß die Freiheit gefühlt werde, also keine objektive Qualität sein kann — immer wieder auffrischt, wenn auch in anderer Gestalt: So wird zunächst die Bestimmbarkeit der Form des schönen Objekts zu möglicher Erkenntnis als Technik bezeichnet. Schönheit ist also Freiheit in der Technik. Das kann nach dem, was Schiller selbst vorher gesagt hat, nur heißen: Ich fühle meine Freiheit, in Ansehung des schönen Objekts, sofern mein Verstand auf die bloße Möglichkeit der Erkenntnis bezogen wird. Statt dessen sagt Schiller in unangebrachter Übertragung: Diese Freiheit in der Technik bedeute „eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist"[2], also die Selbstbestimmung des Dinges! Im Kantischen Sprachgebrauch heißt das: Die Urteilskraft gibt sich selbst das Gesetz (nämlich des freien Spiels als der bloß möglichen Erkenntnis)! Schiller erregt also aufs neue den Schein, als ob Schönheit Freiheit des Objekts, nicht meine gefühlte Freiheit, wäre, also als ob sie ein begriffliches Merkmal des Gegenstandes wäre.

---

[1] Brief vom 23. II. 1793, p. 26 bei Gödeke.
[2] Brief vom 23. II. 1793, p. 32 bei Gödeke.

Wir können aber in der Erregung des Scheins der empirischen Objektivität lediglich ein Symptom der irrtümlichen Denkrichtung Schillers, nicht dagegen das vermeintliche objektive Prinzip sehen.

Unser Resultat ist:

1. Ein objektives Prinzip in einem anderen als dem Kantischen Sinne der Objektivität der Idee zu geben ist unmöglich, weil für das ästhetische Bewußtsein, als Gefühlsbewußtsein, nur die Objektivität der Idee möglich ist. Die begriffliche Objektivität würde das Gefühl, d. h. die Eigenart des ästhetischen Bewußtseins, aufheben.
2. Schiller begeht den verhängnisvollen Irrtum, die Idee der Objektivität des Geschmacksurteils, die im Prinzip der Zweckmäßigkeit und im Ideal des Gemeinsinns deutlich wird, für etwas Existierendes zu halten, d. h. aber: die Aufgabe zu etwas außerhalb des Bewußtseins Existierendem zu machen, denn in der Zeit kann die Idee nicht existieren.

   Deshalb verfällt er darauf, Schönheit des Gefühls und objektiven Grund dieses Gefühls zu unterscheiden. Dieser objektive Grund des Gefühls, der aber nicht gefühlt wird, ist die Schönheit an sich, außerhalb des Bewußtseins!
3. Symptom dieser irrtümlichen Denkweise Schillers ist seine Metapher „Freiheit in der Erscheinung".
4. Statt des gesuchten objektiven Prinzips findet Schiller tatsächlich nur: den Inhalt des ästhetischen Gefühls in Übereinstimmung mit Kant.
5. Schiller hat später (Brief an Körner vom 25. Oktober 1794) ausdrücklich die Objektivität des Gefühls in Kantischem Sinne anerkannt.

Schiller hat kein objektives Prinzip gefunden und konnte keins finden.

Die in Betracht kommende Literatur steht freilich meist auf dem Standpunkt, daß entweder Schiller wirklich ein objektives Prinzip gefunden habe, oder daß er wenigstens insofern Kant ergänze, als er die Beziehung des Gefühls des Schönen auf die Objekte deutlich gemacht habe. Denjenigen Ansichten gegenüber, die in diesem Sinne Schillers

Versuch verteidigen, dürfen wir auf unsere Ausführungen verweisen.

Es kommt hier in Betracht: Walzel[1], welcher zwar zugibt, daß Schillers Kallias z. T. auf Kants Schönheit als Symbol der Sittlichkeit zurückgehe, aber dennoch behauptet, Schiller lasse Kant weit hinter sich, indem er die Merkmale des ästhetischen Objekts festzustellen suche, und habe wirklich ein objektives Kennzeichen gewonnen; „der Stein der Weisen" sei von ihm entdeckt worden. Wenn indessen Walzel Schillers Definition so versteht, daß sie erstlich die Idee des Organischen und zweitens das Prinzip des Erschauens der künstlerischen Idee zur Geltung bringe, so daß das Kunstwerk aus der Idee des Künstlers organisch erwachse, so vermögen wir hierin eben nicht das gesuchte objektive Merkmal zu erblicken, denn wenn das schöne Objekt als Organismus erscheint, so bleibt doch die Frage noch völlig unbeantwortet, wann es so erscheine, eine Frage, die stets nur durch das Gefühl beantwortet wird, die deshalb nur in der Idee der Objektivität ihre Lösung findet und also das begriffliche Merkmal ausschließt. Um diese Frage handelt es sich doch aber beim Problem des Kallias! Mag man noch so viele neue Bezeichnungen für die gefühlte Gemütsfreiheit ersinnen, welche, wie die Freiheit in der Erscheinung oder das Organische, die Forderung der Objektivität enthalten: die bloße Aufgabe ist noch nicht die Lösung, und diese findet sich nur, wenn man die Aufgabe als solche anerkennt, d. h. wenn man sich bescheidet, die Objektivität in die Idee zu verlegen.

Berger[2] hebt ebenfalls mit Recht hervor, daß Kants Schönheit als Symbol der Sittlichkeit Schillers Kallias zum Ausgangspunkt dient. Aber er irrt, wenn er meint, Kant habe das Objekt nicht berücksichtigt, denn Kant sagt ja[3], man sehe sich auf etwas im Subjekt und außer ihm bezogen, in welchem die Einheit der beiden Vermögen hergestellt wird. Der Begriff der symbolischen Darstellung bringt ja doch die Anerkennung des Objekts, welches das Kunstgefühl auslöst.

---

[1] p. XXXIX—XL.

[2] Die Entwicklung von Schillers Ästhetik, p. 134/135.

[3] § 59 d. Kr. d. U.

Wenn Berger glaubt[1], die Möglichkeit des objektiven Prinzips damit zu erweisen, daß er anführt, das Harmoniegefühl müsse auf ein Zusammenpassen des Gegenstandes mit uns, den Subjekten, zurückgeführt werden, so übersieht er, daß dieses Zusammenpassen, das gar nicht geleugnet werden soll, eben doch stets nur herausgefühlt wird, also der begrifflichen Begründung spottet.

Irrig ist Bergers Behauptung[2], Schiller habe Kant gegenüber eine „Vollkommenheit durch die bloße Form" nachgewiesen, auf welcher das Schöne beruhe, denn insofern die Form der Vollkommenheit gefällt, gefällt sie doch nur dadurch, daß von der Vollkommenheit selbst abgesehen wird, daß diese vielmehr in der subjektiven Zweckmäßigkeit ohne Zweck aufgeht. Wenn Berger[3] zugibt, nach Schillers Ansicht sei die Harmonie des Schönen kein Erfahrungsbegriff, sondern eine Forderung; das Objekt gebe den Anlaß, etwas schön zu finden, nur in der Art, wie es uns anmute, so gibt er damit zu, daß das Schöne nicht auf ein objektives Prinzip von Schiller begründet wird, trotzdem er vorher für dessen Möglichkeit eintrat.

Hettner[4] meint, Schiller habe das objektive Merkmal gefunden, bleibt jedoch den Beweis schuldig. Auch Tomaschek[5] und Überweg[6] behaupten, Schiller habe mit seinem Kallias Kant ergänzt und berichtigt.

Windelband[7] meint, Schiller habe im Kallias die Frage gelöst, „wie die Stoffe der Erfahrung beschaffen sein müssen, um solche Formung zu ästhetischen Gegenständen im künstlerisch gestimmten Gemüte hervorrufen oder auch nur vertragen zu können", während Kant diese Frage nicht gestellt, noch gelöst habe.

Wir können indessen nicht zugeben, daß Schiller mit der Lösung dieser Frage, soweit er sie im Kallias gibt, Kant ergänze. Denn die Antwort, welche Schiller gibt, lautet doch nur: so beschaffen, daß die Stoffe sich selbst zu bestimmen scheinen. Das ist aber nur bildliche Ausdrucksweise für den Kantischen Gedanken: Die Stoffe müssen so beschaffen sein, daß ich mich auf bloß mögliche Erkenntnis bezogen fühle.

---

[1] A. a. O., p. 127. — [2] p. 131. — [3] A. a. O., p. 305. — [4] p. 144.
[5] p. 172—173. — [6] p. 200. — [7] Festgabe, p. 156—157.

Dieses subjektive Gefühl ist das Prius, und nur weil ich mich so fühle, scheint das Objekt sich selbst zu bestimmen. Eine wirkliche Ergänzung Kants könnte nur die Antwort auf die Frage bilden: Wann scheinen die Stoffe sich selbst zu bestimmen? Diese Antwort hat Schiller nicht gegeben, und sie wird auch niemals gegeben werden können!

Während Kühnemann früher[1] entschieden in Abrede stellte, daß Schiller ein objektives Prinzip gefunden habe, und, wiewohl er die eigentümliche Denkrichtung Schillers darin sah, daß sein Interesse auf die ästhetischen Gegenstände gerichtet ist, dennoch von einem Fortschritt über Kant hinaus nichts wissen wollte[2], sieht er später[3] in Schillers Kallias einen wesentlichen Fortschritt Schillers über Kant hinaus, der darin bestehe, daß Schiller erst den Übergang vom Gemütszustand zu den Objekten gebahnt habe. Daß die Freiheit in der Erscheinung das leiste, was sie leisten solle, bestreitet er mit Recht auch in der späteren Arbeit, leugnet also auch hier mit Recht, daß Schiller ein objektives Prinzip gefunden habe.

In beiden Arbeiten[4] betont Kühnemann mit Recht, daß Schillers Freiheit in der Erscheinung in Kants Symbolbegriff, Schönheit als Symbol der Sittlichkeit, wurzele.

Berger[5] ist ebenfalls der Meinung, daß Schiller den Weg zu den Objekten in seinen Kalliasbriefen erst gebahnt habe. Auch habe er erst gezeigt, was man im Gefühl des Schönen in das Objekt hineinlege.

Aus welchem Grunde wir in dem angeblichen Anbahnen des Übergangs vom Gefühl des Schönen zu den Objekten keinen Fortschritt Schillers sehen können, haben wir bereits oben dargelegt. Was wir in das Objekt hineinlegen, brauchte Schiller nicht erst zu zeigen, denn schon Kant hatte den schönen Gegenstand zum Symbol des Kunstgefühls gemacht![6]

Während wir es als einen verhängnisvollen Irrtum Schillers betrachten, daß er ein objektives Merkmal des Schönen für möglich hält, welches gleichwohl nicht das Gefühl des

---

[1] Kants und Schillers Begründung der Ästhetik, p. 81, 82, 97.

[2] A. a. O., p. 97. — [3] Philos. Bibl., Bd. 103, p. 35 und 37.

[4] Kants und Schillers Begründung, p. 82, 87—88; Philos. Bibl., Bd. 103, p. 36.

[5] Schiller, II. Bd., p. 175. — [6] § 59, Kr. d. U.

Schönen bestimme, hat man in dieser Schönheit an sich eine wichtige Entdeckung Schillers gesehen.

So behauptet Engel[1], Schiller habe einen Irrtum Kants verbessert durch die Entdeckung, daß das Schöne zwar ohne Begriff gefalle, daß aber dennoch ein objektiver Begriff von Schönheit sich geben lasse, der dem Gefühl nicht vorausgehe.

Und, gegen Tomaschek polemisierend, behauptet er weiter[2], die Tatsächlichkeit eines Nichtbestimmtseins des Objekts durch äußere Einflüsse liege vor und sei das Prius gegenüber der subjektiven Form unserer Interpretation! Demnach gibt es eine Schönheit an sich, die unser Gefühl als Prius bestimmt, aber von uns nicht gefühlt wird. Wenn sie aber nicht von uns gefühlt wird, liegt sie außerhalb des ästhetischen Bewußtseins, ist also keine Schönheit, und doch soll sie Schönheit sein, eine Schönheit an sich!

Das kommt von dem heillosen Widerspruch, der darin liegt, daß der angebliche objektive Grund einerseits dem Gefühl nicht vorausgehen, also nicht sein Bestimmungsgrund sein soll, denn sonst wäre es um den Gefühlscharakter des Schönen geschehen, und dennoch andererseits an sich das Gefühl der Schönheit begründen soll, denn sonst wäre er ja nicht Grund der Schönheit. Kann denn aber etwas das Gefühl begründen, ohne in das Gefühl einzugehen, d. h. selbst gefühlt zu werden? Hat es einen Sinn, eine Schönheit an sich anzusetzen, die das Gefühl an sich begründet und dennoch nicht gefühlt wird? Dieses Unding von Schönheit geht auf die irrige Denkweise zurück, welche die Objektivität der Idee existieren läßt!

In Wahrheit liegt die Sache so, daß mein Gefühl das Prius ist, aber nicht zu einer objektiven Freiheit, was ebenfalls sinnlos wäre, sondern zu der bildlichen Denkweise, welche in dem schönen Gegenstand ein Symbol der gefühlten Freiheit sieht, d. h. weil und nachdem ich mich frei fühle, hinsichtlich des beurteilten Objekts, wird mir dieses zum Symbol meiner Freiheit, wird so beurteilt, als ob es selbst frei wäre.

Daß Kant das Objekt keineswegs unberücksichtigt ge-

---

[1] p. 23. — [2] p. 28.

lassen hat, wie Engel meint[1], ist bereits oben ausgeführt worden.

Auch Fischer[2] glaubt, daß Schiller mit Recht die objektive Beschaffenheit: Schönheit vom Gefühl des Schönen trenne. Deshalb behauptet Fischer, die ästhetische Freiheit zerfalle in die Freiheit der subjektiven Betrachtung und in die Freiheit der objektiven Beschaffenheit des Schönen! Die erstere habe Kant aufgestellt, die zweite habe Schiller berichtigend hinzugefügt. Auch hier also wird Schillers fundamentaler Irrtum als Fortschritt ausgelegt.

Auf demselben Standpunkt wie die genannten steht Gneiße[3], der ebenfalls zustimmend sich gegenüber Schillers Ansicht verhält, wonach der Gefühlscharakter des Schönen die Bestimmbarkeit durch den objektiven Begriff nicht ausschließe.

Auch sei nebenbei bemerkt, daß sogar Kant die Auffassung zugeschrieben worden ist[4], wonach das ästhetische Urteil darin besteht, daß die objektiv richtige Beschaffenheit des Erregungsanlasses objektiv richtig das Gefühl bestimmt!

Eine sehr irrtümliche Interpretation von Schillers Aufstellungen im Kallias gibt Sommer.[5] Schiller habe die Entdeckung gemacht, die ihn über Kant hinausführe und in prinzipiellen Gegensatz zu ihm bringe, daß man eine subjektive Willenserregung in das Objekt hineintragen könne. Dadurch werde die subjektive Empfindung objektiv, das objektive Prinzip des Geschmacks, als das „sinnlich objektive“, sei gefunden. Einen Gegenstand unter der Form der praktischen Vernunft betrachten, bedeute: einem künstlerischen Gebilde Willen zu einer Handlung zuschreiben, d. h. in der Anschauung Körperbewegungen als Ausdruck einer wirkenden Willenskraft auffassen!

Demnach sieht Sommer in der Freiheit in der Erscheinung einzelne Handlungen, während doch gerade die F r e i h e i t der Handlungen das Wesentliche ist. Nicht daß das schöne Objekt überhaupt scheint aus eigener Willenskraft handeln zu können, macht es schön, sondern daß es mit F r e i h e i t, d. h. mit h a r m o n i s c h e r F r e i h e i t, ohne jeden Kampf, scheint

[1] p. 32. — [2] p. 205, 209, 255, 274, 282.
[3] Schillers Lehre von der ästhet. Wahrnehmung, p. 175.
[4] Baumgart, p. 425—426. — [5] p. 382, 380.

zu handeln! Nicht also wird eine subjektive Willenserregung ins Objekt verlegt, sondern vielmehr die Idee der Humanität, und auch diese nur insofern sie gefühlt wird. Der Gedanke dieses Hineintragens des Gefühls der harmonischen Selbstbestimmung in das Objekt kann nun aber, auch wenn es in der angegebenen Weise richtig verstanden wird, dennoch nicht als Fortschritt über Kant hinaus angesehen werden, da Kant unter dem Symbolbegriff (Schönheit als Symbol der Sittlichkeit) doch eben das Hineintragen einer Idee in eine Anschauung, ein analogisches Beurteilen, eine indirekte Darstellung versteht. Darstellung aber bedingt ein darstellendes Objekt! Damit erkennt Kant die Beziehung des Gefühls des Schönen auf das Objekt an, welche das Objekt zum Symbol des Gefühls macht.

Mit Recht behauptet Harnack[1], daß Schiller kein objektives Prinzip gefunden habe, daß seine Bestimmungen über das Wesen des Schönen subjektiv seien; jedoch legt man nicht die schöne Menschlichkeit der Natur bei, wenn man ihr Freiheit leiht, wie Harnack meint, sondern das Gefühl der schönen Menschlichkeit; d. h., nicht, weil ich ein schöner Mensch bin, sondern weil ich mich als solcher fühle, leihe ich der Natur Freiheit.

Auch Geyer[2] ist der Meinung, daß Schiller kein objektives Prinzip gefunden habe, und zwar sei ein solches mit dem Wesen seiner Theorie unvereinbar.

Wenn Ziegler[3] meint, Schiller glaubte „mit Recht" eine Lücke in der Kantischen Ästhetik zu entdecken, die sein Kallias ausfüllen sollte, so äußert er sich doch nicht darüber, ob Schiller die vermeintliche Lücke auch wirklich ausgefüllt habe.

3. Das Ideal der Schönheit (Anmut und Würde).

In zweifacher Beziehung erregt Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde" unser Interesse:

1. hat Schiller hier das Schöne im Kantischen Sinne erfaßt,
2. hat er das Ideal der Schönheit, welches Kant aufgestellt hatte, berichtigt.

Schiller unterscheidet die architektonische Schönheit des

---

[1] p. 56—57. — [2] p. 67—68, II. Teil. — [3] p. 56.

Menschen von der Anmut; er versteht unter der ersteren den von der Natur erzeugten und von der Natur allein bestimmten Teil der menschlichen Schönheit, oder die Schönheit des Baues. An diese knüpft er nun eine Definition des Schönen, welche ganz auf Kantischem Boden steht.

Zunächst wird betont, daß die Schönheit auf der bloßen Erscheinung beruhe und daher weder durch die regulative (teleologische) Idee der Zweckmäßigkeit des Organismus, noch durch die Idee der sittlichen Bestimmung des Menschen begründet werde. Die architektonische Schönheit sei erstens eine Eigenschaft der Darstellung der Naturzwecke, nicht aber durch diese Zwecke selbst bedingt, wenigstens isoliere das ästhetische Urteil die architektonische Schönheit völlig von dem Naturzweck, und nichts als was der Erscheinung unmittelbar und eigentümlich angehöre, werde in die Vorstellung der Schönheit aufgenommen.[1] Zweitens[2] beruhe die architektonische Schönheit auch nicht auf der Idee der sittlichen Würde des Menschen, ja, das Urteil über die Schönheit des Baues sei kein rein ästhetisches mehr, sobald die Vorstellung der sittlichen Bestimmung in es einfließe. Schiller trennt die Schönheit des Baues so rein von der Idee der Sittlichkeit, daß er behauptet, man würde eine schöne Menschengestalt auch dann noch schön finden, wenn sie den rohen Instinkt des Tigers hätte, vorausgesetzt die Möglichkeit, daß man die Schönheit des Baues so völlig isolieren könne.

Aber wenn auch die architektonische Schönheit so, im Kantischen Sinne, von jeder Begründung durch organische oder moralische Vollkommenheit ausgeschlossen wird, so wird sie doch subjektiv, d. h. soweit der Gefühlsinhalt des Bewußtseins in Frage kommt, auf die Vernunft bezogen, wiederum in Übereinstimmung mit Kant: Man fühlt das sittliche Vermögen in sich bei Betrachtung der architektonischen Schönheit, genau so wie bei Betrachtung eines schönen Objekts, und zwar in Harmonie mit der Sinnlichkeit. Denn man fühlt sich einerseits in der Anschauung auf die Sinnlichkeit bezogen, aber, da die Einbildungskraft frei ist von der Idee der Zweckmäßigkeit des Organismus, also nicht an das teleologische Naturprinzip gebunden ist, zugleich auf das

[1] Säkularausgabe, XI, p. 186. — [2] p. 187—188.

Vermögen der Freiheit überhaupt, da es bei dem freien Spiele zwischen Einbildungskraft und Verstand, welcher sonst das teleologische Prinzip der Einbildungskraft vorschreiben würde, verbleibt.

In diesem Sinne sagt Schiller, daß die Vernunft ihre Idee in das Objekt hineinlege und daß die Schönheit Bürgerin zweier Welten sei[1], deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehöre. Hieraus erkläre es sich auch, daß der Geschmack zwischen Geist und Sinnlichkeit in die Mitte trete und diese beiden einander verschmähenden Naturen zu einer glücklichen Eintracht verbinde.

Hiermit ist der Inhalt des Gefühls des Schönen im Kantischen Sinne definiert.

Zwar bleibt es nicht bei dieser klaren Formulierung des Gefühlsinhaltes des Schönen; Schiller kommt hier auf sein vermeintliches objektives Prinzip zu sprechen: Wie im Kalliasfragment, wird angenommen, daß der Idee, welche die Vernunft in das schöne Objekt hineinlegt, ein „sinnliches Merkmal" korrespondiert. Dieses wird auch als „objektive Eigenschaft" bezeichnet, durch welche der Gegenstand fähig sei, der Idee, welche die Vernunft in den Gegenstand legt, zum Symbol zu dienen.[2] Diese objektive Eigenschaft ist die Freiheit in der Erscheinung! Indessen verschiebt Schiller die weitere Erörterung dieses Problems.

Hat Schiller so das Urteil über die architektonische Schönheit des Menschen von jedem teleologischen und moralischen Bestimmungsgrund getrennt, so scheint sich die Reinheit des ästhetischen Urteils nicht behaupten zu lassen bei der Anmut, der beweglichen Schönheit. Unter dieser versteht Schiller die menschliche Schönheit, soweit sie von der Freiheit beeinflußt wird, und verbindet sie mit denjenigen Bewegungen, die notwendige Äußerung moralischer Gemütsverfassung sind, nämlich den sympathetischen Bewegungen.

Der Mensch ist nicht nur Naturobjekt, sondern zugleich Persönlichkeit. Seine Sittlichkeit nun äußert sich in gewissen Bewegungen seines Körpers, die man moralische Ausdrucksbewegungen nennen könnte. Solche sieht Schiller in den sympathetischen Bewegungen, welche die Willkür-

---

[1] Werke, XI, p. 190. — [2] Werke, XI, p. 191.

bewegungen begleiten. Während diese letzteren nur den Entschluß zur Erreichung eines bestimmten Zweckes in seinem äußeren Vollzuge, also die „Materie des Willens (den Zweck)"[1] ausdrücken, sind die sympathetischen Bewegungen die notwendige — weil unwillkürliche — Äußerung der moralischen Gemütsverfassung, welche mit dem Entschluß verbunden ist; sie drücken „die Form des Willens (die Gesinnung)"[2] aus.

Werden nun diese sympathetischen Bewegungen, die also einen moralischen Grund haben, die architektonische Schönheit stören? — Wie könnten sie sie stören? — Dadurch, daß wir durch Rückschlüsse auf uns selbst diese moralischen Ausdrucksbewegungen auf eine gewisse moralische Verfassung des Menschen zurückführen und so durch moralische Reflexionen ein reines Geschmacksurteil unmöglich machen. Hier ist der Punkt, an den Kant anknüpft, bei seinem Ideal der Schönheit. Dieses soll in dem „Ausdruck des Sittlichen"[3] bestehen. Und da in die Beurteilung dieses Ausdrucks der moralischen Verfassung des Menschen sich das moralische Interesse mischt, so sei das Geschmacksurteil beim Ideal der Schönheit kein rein ästhetisches. Demnach wäre, nach Kant, die höchste Schönheit keine Schönheit! Diesen Widerspruch beseitigt nun Schiller. Auch er knüpft zwar die höchste Schönheit, die Anmut, an den Ausdruck des Sittlichen, der moralischen Persönlichkeit, aber er bestimmt den „Ausdruck" derart, daß er das moralische Interesse vom Geschmacksurteil über die Anmut fernhält. Wenn Kant allgemein das Ideal der Schönheit an den Ausdruck des Sittlichen knüpft, so knüpft Schiller es an einen solchen Ausdruck, welcher die Reinheit des Geschmacksurteils verbürgt.

Die Anmut läßt er nämlich darin bestehen, daß die sympathetischen Bewegungen, wiewohl sie der Ausdruck einer moralischen Verfassung sind, dennoch die architektonische Schönheit nicht stören, d. h. einen solchen sinnlichen Zustand hervorbringen, welcher den Naturbedingungen der architektonischen Schönheit entspricht. In diesem Fall nämlich äußert sich die moralische Gemütsverfassung ohne

---

[1] Werke, XI, p. 199. — [2] Werke, XI, p. 199.
[3] Kr. d. U., Philos. Bibl., Bd. 39, p. 81.

jeden Zwang innerhalb der architektonischen Schönheit; die moralischen Ausdrucksbewegungen harmonieren mit den Naturbedingungen der architektonischen Schönheit! Daher werden, sonst mögliche, moralische Reflexionen von dem Urteil über die Anmut ferngehalten, dieses wird als rein ästhetisches verbürgt. Gerade auf die Reinheit des Geschmacksurteils und auf das Absehen vom moralischen Interesse begründet also Schiller sein Ideal der Schönheit.

Um den Widerspruch zu beseitigen, der darin zu liegen scheint, daß die Grazie einerseits, als Schönheit, an die Sinnlichkeit gebunden ist, daß aber andererseits die moralisch sprechenden Bewegungen, mit denen sie verbunden wird, einen übersinnlichen Grund haben, nimmt Schiller an, „daß[1] die moralische Ursache im Gemüte, die der Grazie zum Grunde liegt, in der von ihr abhängigen Sinnlichkeit gerade denjenigen Zustand notwendig hervorbringe, der die Naturbedingungen des Schönen in sich enthält." Wenn dies aber der Fall ist, so liegt kein Grund vor, warum in das Geschmacksurteil über die Grazie sich moralische Gesichtspunkte mischen sollten; die Anmut ist reine Schönheit.

Ist diese Anmut aber das Ideal der Schönheit, d. h. ist sie überhaupt ein Ideal? Diese Frage muß hier gestellt werden, da bisher nur erwiesen wurde, daß es eine Schönheit (Anmut) gibt, die ein reines Geschmacksurteil ermöglicht, wiewohl sie auf moralischem Grunde ruht.

Um diese Frage zu beantworten, fragen wir: Welche moralische Gemütsverfassung drückt sich so aus, daß die sympathetischen Bewegungen notwendig den sinnlichen Bedingungen der reinen Schönheit entsprechen?

Es ist die Gemütsverfassung der schönen Seele. Die schöne Seele legt in ihre Willkürbewegungen Grazie, indem die sympathetischen Bewegungen, welche jene begleiten, nichts Gewaltsames an sich haben und daher die natürliche (architektonische) Schönheit nicht stören.

Die schöne Seele ist nun aber das ethische Ideal, welches ursprünglich Kants heiligem Willen entspricht, dann aber von Schiller freilich nicht konsequent als Ideal gedacht wird (s. o. p. 9); das Ideal der Pflicht-Natur. Folglich ist die

---

[1] Werke, XI, p.. 211.

Anmut, der sinnliche Ausdruck des ethischen Ideals, das Ideal der menschlichen Schönheit, der Schönheit überhaupt.

Der idealische Charakter der Anmut wird dadurch gegeben, daß sie an den sinnlichen Ausdruck (die sympathetischen Bewegungen) des ethischen Ideals geknüpft wird; ihr rein ästhetischer Charakter aber wird dadurch gewährleistet, daß der sinnliche Ausdruck des ethischen Ideals die sinnlichen Bedingungen der (architektonischen) Schönheit erfüllt. Die schöne Seele erscheint als Zustand moralischer Harmonie ohne weiteres geeignet, die Naturbedingungen der architektonischen Schönheit zu schonen oder zuzulassen, sie als eine „Gunst"[1] zu gestatten, weil ihre Ausdrucksbewegungen sich harmonisch in die architektonische Schönheit einfügen werden, so daß moralische Rückschlüsse und Reflexionen vermieden werden.

Das Schillersche Ideal der Schönheit ruht demnach, wie das Kantische, auf sittlichem Grunde. Aber während bei Kant eben dieser Umstand das reine Geschmacksurteil über die höchste Schönheit unmöglich macht, da der Ausdruck des Sittlichen ohne weiteres das moralische Interesse wachrufen soll, wird bei Schiller dieser „Ausdruck" als ein solcher bestimmt, der die natürliche Schönheit nicht stört, also das Absehen vom moralischen Interesse ermöglicht, und die einem solchen Ausdruck entsprechende moralische Gemütsverfassung der schönen Seele, des ethischen Ideals, welches einen solchen sinnlichen Ausdruck hervorruft, der sich harmonisch in die Naturbedingungen der Schönheit einfügt, wird mithin zur negativen Bedingung der idealischen Schönheit, da sie diese bloß möglich macht. Positive Bedingung derselben ist vielmehr die Naturbedingung der Schönheit überhaupt, d. h. die Notwendigkeit, bei der bloßen Betrachtung des Sinnlichen, in sich das Gefühl der Humanität zu erzeugen. Die negative Bedingung (die schöne Seele) ermöglicht die freie Betrachtung, das Absehen vom Moralischen; die positive Bedingung dagegen begründet die Erzeugung des ästhetischen Gefühls bei der freien Betrachtung. In diesem Sinne sagt Schiller[2], der Zustand moralischer Fertigkeit mache das Schöne möglich; daß aber

[1] Werke, XI, p. 211. — [2] Werke, XI, p. 211.

wirklich Schönheit daraus werde, das sei freie Naturwirkung.

Die bloße Möglichkeit des Absehens vom Moralischen, welche durch die Äußerungen des ethischen Ideals gewährleistet wird, begründet noch nicht positiv die Notwendigkeit des Eintretens des ästhetischen Gefühls; mithin ist der moralische Grund nur negative Bedingung der menschlichen Schönheit, deren positive Bedingung vielmehr rein ästhetisch bleibt, als Idee der Zweckmäßigkeit. Indem aber Schiller so den moralischen Grund des Ideals der Schönheit auf die Rolle der negativen Bedingung einschränkt, gelingt es ihm, dieses Ideal positiv rein ästhetisch zu begründen und so Kant zu berichtigen, der den moralischen Grund des Ideals der Schönheit zur positiven Bedingung derselben gemacht hatte und dadurch der höchsten Schönheit den rein ästhetischen Charakter genommen hatte.

Schillers Ideal der Schönheit besteht in einem solchen Ausdruck des Sittlichen, welcher das Urteil über die menschliche Schönheit zu einem rein ästhetischen werden läßt, indem er jede moralische Reflexion fernhält.

Freilich bleibt es nicht bei dieser klaren Formulierung des Ideals der Schönheit, welche wir als Ergänzung und Berichtigung von Kants Aufstellung in Anspruch nehmen, sondern Schiller ergänzt sein Ideal, die Anmut, durch die Verbindung mit der Würde.[1]

Wie er die schöne Seele durch die erhabene ergänzt, weil er sie nicht konsequent als Ideal denkt (s. p. 9ff.), so muß er auch die Anmut, den sinnlichen Ausdruck der schönen Seele, durch die Würde, den Ausdruck der erhabenen, ergänzen. Und gerade so wie der Korrektivbegriff der schönen Seele abzulehnen ist, weil ein Ideal nicht korrigiert oder ergänzt werden darf und weil das ethische Ideal gerade dadurch seine idealische Kraft beweist, daß es der erhabenen moralischen Gemütsverfassung, welche noch Kampf mit der Sinnlichkeit voraussetzt, in der harmonischen Pflicht-Natur entwachsen ist, so ist auch die Würde als Probierstein der Anmut abzulehnen, weil dem einen ethischen Ideal nur ein

---

[1] Werke, XI, p. 236.

einheitliches Ideal der Schönheit entsprechen kann. Schiller begeht bei seinem Ideal der Schönheit denselben Fehler wie bei seinem ethischen Ideal, daß er nämlich das Ideal zu einem wandelbaren Diesseitszustand macht: Wie die schöne Seele mit der erhabenen (im Affekt) wechselt, so wird die Anmut erst durch die Würde beglaubigt.[1]

Der Zusammenhang von Schillers „Anmut und Würde" mit Kants Ideal der Schönheit scheint nur wenig beachtet worden zu sein, vermutlich, weil die Beziehung zwischen Schillers und Kants Ethik vorzugsweise an dieser Abhandlung klargestellt wird und den ästhetischen Gesichtspunkt zurückgedrängt hat.

Zimmermann[2] weist mit Recht darauf hin, daß Schiller bereits in seiner Dissertation über den Zusammenhang etc. auf das Problem des Zusammenhanges zwischen moralischer Verfassung und körperlicher Äußerung derselben eingehe.[3] Wenn Schiller dort sagt, daß der edle Affekt den Körper verschönere, so kann man darin allerdings eine Vorahnung des Problems der Abhandlung über Anmut und Würde sehen, wonach die schöne Seele die Schönheit des Körpers begründet.

Kein Verständnis für den Fortschritt, den das Schillersche ästhetische Ideal der Anmut über Kants Ideal der Schönheit bedeutet, zeigt Lotze[4], da er behauptet, Schiller irre, wenn er meine, das Urteil über die Anmut sei als ästhetisches nicht durch die moralische Qualität der schönen Seele bestimmt; Schillers eigener Überzeugung nach sei vielmehr das Moralische gerade der Bestimmungsgrund der höchsten Schönheit. Kant habe ihn zu dieser Inkonsequenz verleitet! In Wahrheit liegt in dieser vermeintlichen Inkonsequenz Schillers sein Fortschritt über Kant. Das Moralische kann negativer Bestimmungsgrund der Schönheit sein, ohne diese positiv zu begründen, vielmehr zu fälschen.

4. Das Kulturideal der Humanität und die ästhetische Erziehung.

Wir sahen früher, daß Schiller schon vor seinem Studium von Kants Ästhetik das Kunstbewußtsein als Gefühl der Harmonie von theoretischem und sittlichem Bewußtsein charakteri-

[1] Werke, XI, p. 236. — [2] p. 73. — [3] § 22 d. Diss. — [4] A. a. O.

siert und demgemäß der Kunst die Aufgabe zugewiesen hat, zu dem sittlichen Ideal der Humanität, als der faktischen Harmonie der theoretischen und sittlichen Kultur, zu erziehen.

Dieser Gedanke der ästhetischen Erziehung, gegründet darauf, daß das Kunstgefühl als Gefühl der Humanität zum ethischen Ideal der Humanität erziehen könne, mußte durch die Bekanntschaft mit Kants Ästhetik in Schiller zu neuer Fruchtbarkeit und Reife erweckt werden. Denn Kants Theorie des Kunstbewußtseins berührte sich eng mit der Schillerschen Denkweise: Auch Kant stellt ja, wie oben dargetan wurde, das Gefühl des Schönen als Harmonie von theoretischem und sittlichem Bewußtsein, als Gefühl der Humanität, dar. Bei Kant fand also der Dichter die wissenschaftliche Begründung für Ideen, die ihn bereits bewegt hatten, und denen er in den „Künstlern" in poetischer Verklärung Ausdruck gegeben hatte. Vor seiner Bekanntschaft mit Kants Ästhetik hatte Schiller das Kunstbewußtsein noch nicht in voller Schärfe und in der systematischen Bedeutung erkannt, die ihm erst Kant verliehen hat. So wird in dem Aufsatz über die Schaubühne die Harmonie des ästhetischen Zustandes einseitig als die zwischen Sinnlichkeit und Verstand bezeichnet, also der sittliche Stoff vernachlässigt. Und in den „Künstlern" wird zwar das Gefühl der Harmonie zwischen theoretischem und sittlichem Bewußtsein als das Schöne erkannt, aber der maßgebende Gesichtspunkt ist dort der entwicklungsgeschichtlich-pädagogische, nicht der systematische: Das Schöne stellt jene Harmonie dar, nicht weil sie den eigentümlichen Inhalt des Kunstgefühls bildet, sondern weil das Schöne einer verflossenen Kulturstufe entspricht, auf der die Harmonie faktisch war, und weil es daher wieder zu einer solchen Kulturstufe erziehen soll.

Kant erst konnte Schiller das Verständnis dafür eröffnen, daß die Harmonie der Bewußtseinsinhalte den eigentümlichen Inhalt des Kunstgefühls bildet, welcher ihm Selbständigkeit neben logischem und ethischem Bewußtsein verschafft.

Wenn aber Schiller so durch Kant über die systematische Bedeutung der Harmonie des Kunstgefühls aufgeklärt wurde, so mußte in ihm die Überzeugung von der Möglichkeit der ästhetischen Erziehung gefestigt werden.

Denn wenn Schiller von Kant lernte, daß die Gefühlsharmonie des ästhetischen Bewußtseins diesem, und nur diesem, eigentümlich sei, so mußte in ihm der Gedanke zu wissenschaftlicher Überzeugung reifen, daß die Harmonie des Kunstgefühls zur Harmonie des ethischen Ideals erziehen könne, ein Gedanke, den Schiller vor seinen Kantstudien mehr aus glaubensvoller Überzeugung von dem ethischen und pädagogischen Wert seines Künstlerberufs heraus verkündet hatte[1]: Erst seitdem es für Schiller wissenschaftlich feststand, daß das Kunstgefühl das Gefühl der Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit sei, konnte die Möglichkeit der künstlerischen Erziehung zu einer solchen Harmonie für ihn unerschütterliche Überzeugung sein.

Indem aber die Idee der ästhetischen Erziehung so in Schiller durch seine Kantstudien indirekt neu belebt wurde, wurde die Harmonie des Kunstgefühls in enge Beziehung zu dem ethischen Ideal gebracht, welches der gefühlsmäßigen Harmonie entsprechen soll. Ganz abgesehen davon, ob das ethische Ideal ohne weiteres als eine dem Kunstgefühl entsprechende Harmonie gedacht werden dürfe, einer Frage, die in die Ethik gehört, fällt sofort in die Augen, daß in dieser Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal, wie sie in Schillers ästhetischer Erziehung zutage tritt, eine Erweiterung der Kantischen Ästhetik gegeben ist, und zwar eine als wesentlicher Fortschritt anzuerkennende Ergänzung, die jedoch in Kants Denkrichtung lag (vgl. o. p. 7—8). Der Fortschritt über Kant hinaus wird von uns darin gesehen, daß Schiller erst das ästhetische Bewußtsein genau in die Gesamteinheit des Bewußtseins eingefügt hat, mit der Einschränkung freilich, daß Schiller sich dieser systematischen Ergänzung von Kants Ästhetik nicht bewußt geworden ist und vielmehr sein Augenmerk auf die pädagogische Bedeutung der von ihm aufgestellten Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal ausschließlich gerichtet hat. In dieser pädagogischen Bedeutung der Entsprechung zwischen Harmoniegefühl und ethischem Ideal kann natür-

[1] Wieweit Schillers Jugendphilosophie von der vorkantischen Philosophie beeinflußt wurde, haben wir nicht zu untersuchen. Vgl. darüber Walzels Einleitung, Schillers Werke, Bd. XI.

lich keine systematische Ergänzung von Kants Ästhetik gesehen werden. Die systematische Bedeutung der Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal besteht vielmehr darin, daß durch diese Beziehung das ästhetische Bewußtsein genauer in die Gesamteinheit des Bewußtseins eingefügt wird, und in dieser systematischen Bedeutung des von Schiller aufgestellten Zusammenhanges zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal sehen wir eine wertvolle Ergänzung von Kants Ästhetik. Denn die verschiedenen Bewußtseinsinhalte hängen derartig miteinander zusammen, daß jedesmal der Grenzbegriff (die Idee, bzw. das Ideal), welcher den alten Inhalt zur Einheit zusammenfaßt, zugleich Zentralbegriff des neuen, umfassenderen Bewußtseinsinhaltes ist. So ist die Idee der Freiheit, welche als Grenzbegriff das theoretische Bewußtsein (in der Kausalitätsreihe) zur Einheit abschließt, zugleich Zentralbegriff des neuen praktischen Inhaltes, welcher den theoretischen unter sich begreift, d. h. als Stoff seiner neuen Gesetzlichkeit unterwirft.

Ebenso aber taucht an der Grenze des sittlichen Inhaltes das Ideal des heiligen Willens auf, weil die Idee des Imperativs nach der Erfüllung im Ideal des heiligen Willens verlangt, gerade wie die Kategorie der Kausalität auf die Idee der Freiheit hinweist, um sich in ihr zu erfüllen. Dies Ideal des heiligen Willens muß daher, wie die Freiheit, Zentralbegriff eines neuen Bewußtseinsinhaltes zugleich sein, nämlich des ästhetischen. Wie die Freiheit das logische Bewußtsein zur Einheit abschließt und zugleich Zentralbegriff des neuen ethischen Inhalts ist, welcher den logischen konzentrisch unter sich begreift, so muß auch das Ideal des heiligen Willens, welches den ethischen Inhalt zur Einheit erfüllt, zugleich Zentralbegriff des neuen ästhetischen Inhaltes sein, welcher den ethischen samt dem logischen konzentrisch unter sich begreift. — Durch die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal hat Schiller erst den Zusammenhang zwischen ästhetischem und ethischem Bewußtsein genau hergestellt (siehe auch o. p. 6ff.).

Freilich müssen wir zu der ersten Einschränkung, daß nämlich Schiller selbst diese systematische Bedeutung der von ihm aufgestellten Beziehung nicht erkannt habe, noch eine zweite fügen, daß er nämlich das ethische Ideal selbst nicht

richtig erfaßt habe, wiewohl er mit Recht das Kunstgefühl auf es bezogen hat.

Wenn es zwar einen Fortschritt über Kants Ästhetik bedeutete, daß Schiller aus seiner Jugendphilosophie den der ästhetischen Erziehung zugrunde liegenden Gedanken beibehielt, daß das Kunstgefühl der Harmonie Gefühl des ethischen Ideales sei, so lag in dieser richtigen Auffassung doch für den Dichter Schiller zugleich die Quelle eines schwerwiegenden Irrtums, der zwar nicht die Ästhetik, um so mehr aber die Ethik betrifft: Weil das Kunstgefühl das Gefühl des ethischen Ideals ist und deshalb zu diesem erziehen soll, wird nun von Schiller das ethische Ideal nach Art des Kunstgefühls gedacht, d. h. als ein Diesseitszustand, als eine in der Zeitlichkeit erreichbare Harmonie, aufgefaßt. Aus dieser irrtümlichen Denkweise, welche daraus, daß das ästhetische Gefühl allerdings Gefühl des ethischen Ideals ist, folgert, daß auch umgekehrt das ethische Ideal Ideal des Kunstgefühls sei, ergibt sich Schillers Angriff auf Kants Imperativ — denn die Harmonie als Diesseitszustand ist mit diesem natürlich unverträglich —, ergibt sich weiter auch die Korrektur von Schillers Ideal der schönen Seele durch die erhabene Seele, da Schiller ursprünglich auf dem Boden der Kantischen Ethik steht und daher einsah, daß seine schöne Seele als neues ethisches Prinzip die Ethik vergiften mußte. Wenn er durch den Korrektivbegriff der erhabenen Seele zwar die Reinheit der Ethik rettete, so führte er sich doch zugleich damit ad absurdum, da er damit eingestand, daß sein angebliches neues Ideal ein wandelbarer Diesseitszustand, weder Ideal, noch Prinzip sei (siehe o. p. 9ff.).

Man könnte nun einwenden, daß Schillers ethisches Ideal der schönen Seele nicht, wie wir dargelegt haben, aus seiner späteren Theorie der ästhetischen Erziehung und aus seiner Ästhetik stamme, sondern vielmehr eine direkte Fortsetzung seiner Jugendphilosophie sei, in der das ethische Ideal schon ganz nach Art der späteren schönen Seele gedacht wurde.[1] Und da diese Jugendphilosophie unter dem Einfluß der vor-

[1] Vgl. die Stelle in den „Künstlern“:
„Das Herz, das sie an sanften Banden lenket,
Verschmäht der Pflichten knechtisches Geleit“.

kantischen Philosophie steht, so sei aus dieser die schöne Seele übernommen.[1]

Demgegenüber weisen wir darauf hin, daß einem Beibehalten vorkantischer Ethik doch der Umstand entgegenstand, daß Schiller sich entschieden auf den Boden der Kantischen Ethik stellte, so entschieden, daß er sein vermeintliches Ideal der schönen Seele durch die erhabene Seele korrigierte, weil er die Kantische Ethik nicht verfälschen wollte!

Wir glauben daher, daß Schillers schöne Seele lediglich aus seiner Theorie der ästhetischen Erziehung, wie sie sich unter dem Einfluß seiner Kantstudien feststellte, entlehnt sei: Weil Schiller durch Kant die Gewißheit bekommen hatte, daß das Kunstbewußtsein Gefühl der Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit sei, und weil er auf Grund dieser Tatsache durch das ästhetische Gefühl zum ethischen Ideal der Harmonie erziehen will, denkt er — irrtümlicher Weise — das ethische Ideal (der schönen Seele) nach Art des Kunstgefühls als einen Diesseitszustand.

Man könnte die Richtigkeit dieser Aufstellung nun zwar zugeben, jedoch fragen, wie es sich denn erkläre, daß Schiller überhaupt den Gedanken der ästhetischen Erziehung aus seiner Jugendphilosophie beibehielt: Denn die ästhetische Erziehung setze doch außer der Harmonie des Kunstgefühls voraus, daß das ethische Ideal dieser Harmonie entspreche, und es frage sich nun erstens, ob Kants Ethik es zuließ, das ethische Ideal dem ästhetischen Gefühl entsprechend zu denken, und ob sie nicht Schiller etwa abhalten mußte, die Idee der ästhetischen Erziehung beizubehalten, wiewohl Kants Theorie des Kunstgefühls ihr andererseits entgegenkam; und wenn Kants Ethik kein Hindernis für die Beibehaltung der Idee der ästhetischen Erziehung bildete, so sei doch noch zu erklären, warum Schiller diese beibehalten habe, obwohl sie ihn doch tatsächlich in ethischen Gegensatz zu Kant gebracht habe.

Was die erste Frage betrifft, so kam allerdings Kants Ethik der von Schiller beliebten Auffassung des ethischen

[1] Vgl. Walzel, Schillers Werke (Jub.-Ausg.), XI, Einl., der meint, die schöne Seele entspreche der moral grace Shaftesburys und gehe auf sie zurück.

Ideals wenig entgegen: Kant vollzieht die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal nicht; auch tritt in seinem ethischen Ideal des heiligen Willens weniger der Charakter der Harmonie zutage als die Mahnung, daß diese ethische Harmonie durch Heiligung der Sinnlichkeit, d. h. durch Läuterung, errungen werden muß. Trotzdem steht Kants Ethik keineswegs der Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal entgegen, wenn das erstere nur deutlich als Gefühl des Ideals von der Jenseits-Natur dieses letzteren geschieden wird (vgl. o. p. 7—8). Wenn also die Beibehaltung des Problems der ästhetischen Erziehung an und für sich durch Kants Ethik nicht ausgeschlossen wurde, da jenem Problem die bloße Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal genügt, unter Vermeidung der irrigen Denkweise, welche die Diesseits-Natur des Gefühls auf das Ideal überträgt, so hat doch Schiller tatsächlich diese irrige Denkweise vollzogen, die allerdings mit Kants Ethik unverträglich ist und ihn daher auch in Gegensatz zum Imperativ gebracht hat. Wenn wir nun behaupten, Schiller sei zu dieser Denkweise, d. h. zur Aufstellung des irrig gedachten Ideals der schönen Seele, durch seine Theorie der ästhetischen Erziehung gebracht worden, so scheint darin ein Widerspruch zu liegen, daß Schiller die Theorie der ästhetischen Erziehung beibehielt, wiewohl sie ihn in Gegensatz zu der sonst von ihm anerkannten Ethik Kants brachte.

Dieser scheinbare Widerspruch löst sich indessen, sobald man bedenkt, daß Schillers gesamtes theoretisches Bemühen nur darauf gerichtet ist, sich Klarheit über den ethischen Wert seines Dichterberufs zu verschaffen, zuerst des Berufs überhaupt, dann seiner besonderen (sentimentalischen) dichterischen Begabung. Die Frage, welche Kulturaufgabe er als Dichter lösen könne, bewegt Schiller von Anfang an.[1] Und da er nun seit den „Künstlern" auf diese Frage die Antwort gefunden hatte, daß der Menschheit Würde in seine Hand gegeben sei, d. h. daß er, wie der Dichter überhaupt, zu einem Ideale edelsten Menschentums zu er-

[1] Schmid, Festgabe der Kantstudien, p. 22 und 27, und Windelband, ibd. p 151, weisen mit Recht darauf hin. Desgleichen Kühnemann, Kants und Schillers Begründung d. Ästhetik, p. 135 und 103.

ziehen habe, so war der Gedanke für ihn unverlierbare Überzeugung geworden, daß dem Kunstbewußtsein das ethische Ideal entsprechen müsse, weil nur eine solche Entsprechung die Kulturmission seines Dichterberufs möglich machte.

Die persönliche Überzeugung also von der Kulturmission des Dichterberufs und von der Notwendigkeit der Entsprechung zwischen Kunstbewußtsein und ethischem Ideal, auf welcher jene Mission beruht, stand für Schiller fest, als er an Kants Philosophie herantrat. Welche Definition auch Kant vom ästhetischen Gefühl oder vom ethischen Ideal geben mochte, die Notwendigkeit der Entsprechung beider stand für Schiller von vornherein fest, da auf ihr der ethische Wert seines Dichterberufs sich aufbaute, welchen Schiller um keinen Preis missen wollte.

Sobald daher Kant Schiller den Beweis erbrachte, daß das Kunstbewußtsein Gefühl der Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit sei, stand es für Schiller, ohne jede Rücksicht auf Kants Ethik, fest, daß das ethische Ideal, zu dem er vermittels des Kunstgefühls um jeden Preis erziehen will, ebenfalls Harmonie sei; und zwar nahm er, infolge seiner feurigen Überzeugung von dem pädagogisch-ethischen Wert des Kunstgefühls, auf Kants Ethik so wenig Rücksicht, daß er das ethische Ideal der Harmonie ganz nach Art des Kunstgefühls, d. h. als Diesseitszustand, dachte!

Nun soll damit gar nicht abgelehnt werden, daß Schiller möglicher Weise bei seiner schönen Seele Vorbilder aus der vorkantischen Philosophie vor Augen hatte[1]; daß er sie aber vor Augen hatte, obwohl er auf dem Boden der Kantischen Ethik stand, erklärt sich nur daraus, daß die Kantische Ethik seiner Überzeugung von der Notwendigkeit der Übereinstimmung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal nicht genug entgegenkam, so daß er die Diesseits-Natur des Gefühls auf das ethische Ideal übertrug.

Die schöne Seele ist also in letzter Linie aus Schillers persönlicher Überzeugung von der Kultur-

[1] Vgl. Walzel, Schillers Werke, XI, Einl.

mission der Kunst, von dem pädagogischen Wert des Kunstgefühls, entsprungen: In der stolzen Überzeugung, daß er als Dichter zum ethischen Ideal der Harmonie erziehen könne, hat Schiller geglaubt, im gefühlsmäßigen Erleben des Ideals dieses schon zu besitzen und hat daher geglaubt, sich über den Weg des Imperativs hinwegsetzen zu können. Aus dem Optimismus seiner Theorie der ästhetischen Erziehung, die für ihn heilige Überzeugung war, ist die schöne Seele und ihr Gegensatz zum Imperativ entsprungen.

Wir fassen das bisher Aufgestellte kurz zusammen:

Da Schillers philosophisches Bemühen lediglich auf die Erkenntnis der Kulturmission der künstlerischen Aufgabe, die er vertritt, gerichtet ist, so war die aus seiner Jugendphilosophie gewonnene Erkenntnis, daß der Künstler zum ethischen Ideal zu bilden habe und daß daher das ethische Ideal dem Kunstgefühl entsprechen müsse, für ihn eine heilige Überzeugung geworden. Deshalb wurde Kants Beweis des Harmonie-Charakters des Kunstgefühls für Schiller ohne weiteres, d. h. ohne Rücksicht auf Kants Ethik, auch zum Beweis dafür, daß das Kunstgefühl zur Harmonie des ethischen Ideals, das seiner Harmonie entspricht, erziehen könne. In der Behauptung dieser Entsprechung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal lag die fruchtbare Ergänzung von Kants Ästhetik; darin jedoch, daß der Optimismus der Überzeugung von dem pädagogischen Wert des Kunstgefühls dies letztere mit der Jenseits-Natur des Ideals verwechselte, lag der ethische Irrtum Schillers, der zur Aufstellung der schönen Seele führte.

Die Theorie der ästhetischen Erziehung ist aus folgenden Schriften Schillers zu entnehmen:

1. Den Originalbriefen an den Herzog von Augustenburg,
2. den Briefen über die ästhetische Erziehung,
3. der Abhandlung „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“[1],

[1] Werke, Jub.-Ausg., XII, p. 150.

4. der Abhandlung „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“[1],
5. der Abhandlung „Über das Erhabene“.[2]

Wir werden diese Schriften unter folgenden Gesichtspunkten betrachten:

1. Der Inhalt des ästhetischen Bewußtseins beim Schönen,
2. beim Erhabenen,
3. die ästhetische Erziehung.

Schiller beschreibt den Inhalt des ästhetischen Bewußtseins beim Gefühl des Schönen durchaus im Sinne Kants. Seine eigenste Tat ist jedoch die Erkenntnis und nachdrückliche Betonung des Zusammenhanges zwischen dem Gefühlsbewußtsein des Schönen und dem ethischen Ideal der Humanität. Schiller läßt sich nicht auf eine prinzipielle Begründung des Kunstbewußtseins ein: Der Inhalt desselben erscheint, so weit das Schöne in Frage kommt, lediglich als gefühlsmäßige Verwirklichung des ethischen Ideals. Dabei geht Schiller aus von der Doppelnatur des Menschen: Sinnlichkeit — Vernunft; Sachtrieb — Formtrieb. Unter Vernunft versteht er theoretische und praktische, denn der Formtrieb fordert Freiheit und Einheit aller Erfahrung, gegründet auf die Einheit des Selbstbewußtseins. Er gibt „Gesetze für jedes Urteil, wenn es Erkenntnisse, Gesetze für jeden Willen, wenn es Taten betrifft“.[3] Diese Unterscheidung der beiden Naturen ist im Grunde gut Kantisch; Schiller hat aber ihre Wechselwirkung nach Analogie des Fichteschen Ich — Nicht-Ich beschrieben[4], ohne indessen hierbei strenge Konsequenz zu beobachten.

Daß die Unterscheidung der beiden Triebe, sowie ihre Wechselwirkung, im Grunde auf Kant zurückgeht, geht daraus hervor, daß Schiller das Verhältnis derselben nach Art der Kantischen Kategorie der Substantialität denkt, wobei diese sogar, im Kantischen Sinne, als Funktion der transzendentalen Einheit der Apperzeption erscheint.

So sagt Schiller[5], die Person (welche dem Formtrieb ent-

---

[1] Werke, Jub.-Ausg., XII, p. 121.

[2] Werke, Jub.-Ausg., XII, p. 264. — [3] Werke, XII, p. 44.

[4] Vgl. Werke, XII, p. 46, sowie Walzels Anmerkung; dazu Kühnemann, Kants und Schillers Begründung, p. 182.

[5] Werke, XII, p. 40.

spricht) offenbare sich in dem ewig „beharrenden" Ich; sie könne nicht werden, nicht anfangen in der Zeit, weil dem Wechsel ein „Beharrliches" zugrunde liegen müsse. Wie also (bei Kant) die Substanz im Wechsel der Erscheinungen beharrt, so beharrt nach Schiller die Person im Wechsel ihrer Erscheinungen. Die Person erscheint dabei als Repräsentant der transzendentalen Einheit des Selbstbewußtseins oder der Apperzeption, deren Funktion ja die Substantialität ist. Indem also Schiller die Person als Substanz denkt, denkt er sie zugleich auch als Repräsentant der transzendentalen Apperzeption:

Wenn Schiller ausführt[1], den wechselnden Stoff „begleite" das „niemals wechselnde" Ich, und in allem Wechsel beständig er selbst zu bleiben, alle Wahrnehmungen zur Erfahrung, „d. h. zur Einheit der Erkenntnis", zu machen, sei die Vorschrift, die durch die vernünftige Natur dem Menschen gegeben sei, so entspricht dies ganz dem Kantischen Gedanken, daß das „ich denke"[2] alle meine Vorstellungen „begleite", und genau wie bei Kant, wird bei Schiller diese „ursprünglich-synthetische Einheit der Apperzeption" als Prinzip der Einheit der Erfahrung aufgefaßt.

Die Person erscheint demnach bei Schiller, im Kantischen Sinne, als Prinzip der transzendentalen Einheit der Apperzeption und gleichzeitig als Substanz, welche im Wechsel beharrt und so die Einheit der Erkenntnis vollzieht, d. h. das Prinzip vollzieht.

Aber das Verhältnis von Person und Zustand (Formtrieb — sinnlicher Trieb) wird von Schiller als „Wechselwirkung"[3] in Fichteschem Sinne beschrieben. Dabei glauben wir zwei Gedankengänge unterscheiden zu müssen:

1. Die reine, unendliche Intelligenz, entsprechend dem absoluten Ich bei Fichte, gibt sich Existenz, indem sie sich auf Wahrnehmung (das Nicht-Ich) bezieht und sich insofern beschränkt: Das Ich beschränkt sich selbst durch das Nicht-Ich.

Diesem Fichteschen Gedanken entsprechend, sagt Schiller[4]:

[1] Werke, XII, p. 40.
[2] Kr. d. reinen V., Phil. Bibl., Bd. 37, § 16.
[3] Vgl. Werke, XII, p. 46, Anm. — [4] Werke, XII, p. 70.

„Wir gelangen also nur durch Schranken zur Realität, nur durch Negation oder Ausschließung zur Position oder wirklichen Setzung, nur durch Aufhebung unserer freien Bestimmbarkeit zur Bestimmung."

Erst durch diese Beziehung auf die Zeit wird die unendliche Intelligenz (das absolute Ich) sich als Person (beschränktes Ich) gegenüber dem Zustand (Nicht-Ich) bewußt. Damit erwachen die beiden Triebe: Der sinnliche Trieb geht von der Wahrnehmung aus und fordert Beziehung des Formvermögens (des absoluten Ich) auf die Veränderung in Zeit und Raum, also Beschränkung oder Negation durch Setzung des Nicht-Ich; der Formtrieb umgekehrt geht aus vom reinen Formvermögen (dem absoluten Ich) und bezieht die Reihe der Wahrnehmungen (Nicht-Ich-Setzungen) oder Negationen auf das beharrliche Subjekt, das Formvermögen, zur Einheit der Erfahrung. Der Mensch „verwirklicht die Form, wenn er die Zeit erschafft und dem Beharrlichen die Veränderung, der ewigen Einheit seines Ichs die Mannigfaltigkeit der Welt gegenüberstellt; er formt die Materie, wenn er die Zeit wieder aufhebt, Beharrlichkeit im Wechsel behauptet und die Mannigfaltigkeit der Welt der Einheit seines Ichs unterwürfig macht. Hieraus fließen nun zwei entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen, die zwei Fundamentalgesetze der sinnlichen-vernünftigen Natur. Das erste dringt auf absolute Realität: er soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist . . ., das zweite dringt auf absolute Formalität: er soll . . . Übereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen."[1]

So stellt Schiller seine beiden Triebe in Wechselwirkung in Fichteschem Sinne, indem er sie aus der Negation des absoluten Ich durch Nicht-Ich-Setzung, hervorgehen läßt. Der Wechselwirkung des Ich — Nicht-Ich entspringt und entspricht die der beiden Schillerschen Triebe: Wie das Nicht-Ich einerseits selbst das absolute Ich beschränkt, indem es zu seiner Setzung veranlaßt, so „dringt" der sinnliche Trieb auf Realität; wie aber andererseits das Nicht-Ich selbst gesetzt wird, indem das absolute Ich sich selbst als durch es beschränkt setzt, so behauptet der Formtrieb die „Beharrlichkeit" des absoluten Ich, welches als ein und dasselbe selbst jede Nicht-Ich-Setzung vollzieht.

[1] Werke, XII, p. 41—42.

2. Neben diesem normativen Gedankengang, welcher die beiden Triebe nach Analogie des Fichteschen Ich — Nicht-Ich in Wechselwirkung setzt, besteht indessen bei Schiller ein zweiter, entwicklungsgeschichtlicher Gedankengang. Diesem zufolge wird der sinnliche Trieb nicht sowohl als Korrelatbegriff zum Formtrieb aufgefaßt, als vielmehr als Kulturstufe der Menschheit, welche dem Formtrieb vorausliegt. Zunächst denkt Schiller den sinnlichen Trieb getrennt vom Formtrieb „ausschließend" wirkend[1], dann aber wird er als zeitliches Prius gegenüber dem Formtrieb gedacht:

[2]Es lasse sich ein Moment aufzeigen, in welchem der Mensch noch nicht „*vollständig*" ist und einer von beiden Trieben „*ausschließend*" in ihm tätig ist. Er „*fange an*" mit bloßem Leben, sei „*früher*" Individuum als Person. [2]„Der sinnliche Trieb kommt also *früher* als der vernünftige zur Wirkung, weil die Empfindung dem Bewußtsein *vorhergeht*, und in dieser *Priorität* des sinnlichen Triebes finden wir den Aufschluß zu der ganzen *Geschichte* der menschlichen Freiheit."

Während also die beiden Triebe ursprünglich in Wechselwirkung stehen sollen, wird hier dieses Verhältnis zu einem *entwicklungsgeschichtlichen* verschoben. Freilich verwahrt sich Schiller dagegen[3], daß man ihn so verstehe, als habe es eine Zeit gegeben, wo der Mensch sich nur im physischen Zustand befunden hätte, jedoch der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt ist unverkennbar.

Die Wechselwirkung der beiden Triebe ist nun eines Idealzustandes fähig und fordert einen solchen: Wechselseitige Beschränkung bei möglichster Entfaltung eines jeden Triebes bezeichnet dies ideale Verhältnis der Triebe, welches das Ideal der Menschheit darstellt. Mit diesem ethischen Ideal der Humanität, welches in der harmonischen Entfaltung eines jeden Triebes beschlossen liegt, wird nun sogleich der Inhalt des ästhetischen Bewußtseins verknüpft: Denn des Ideales der Menschheit wird man sich bewußt, d. h. man erfährt es, im Spieltrieb, dem Kunstbewußtsein.

Wir sehen, es liegt im Grunde der Gedankengang vor, den Kant in der Einleitung zur Kritik der Urteilskraft aus-

[1] Werke, XII, p. 43. — [2] Ibd. p. 76.

[3] Werke, XII, p. 99, Anm.

führt, daß nämlich das ästhetische Bewußtsein vermittle zwischen Sinnlichkeit und Vernunft: Der Spieltrieb vermittelt zwischen sinnlichem Trieb und Formtrieb, indem er ihre harmonische Einheit verwirklicht. Aber der Spieltrieb, d. h. der Inhalt des ästhetischen Bewußtseins, wird von vornherein bezogen auf das Ideal der Humanität, indem jenes harmonische Verhältnis der Triebe, welches er darstellt, als Ideal der Menschheit bezeichnet wird.

Wir führen nun einige Stellen an, die zeigen sollen, daß Schiller den Inhalt des ästhetischen Bewußtseins beim Schönen in Kantischem Sinne als harmonische Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft definiert, daß er jedoch diesen Inhalt zugleich denkt als Realisierung des ethischen Ideals: [1]„Gäbe es aber Fälle, wo er . . . sich zugleich seiner Freiheit bewußt würde und sein Dasein empfände, wo er sich zugleich als Materie fühlte und als Geist kennen lernte, so hätte er in diesen Fällen . . . eine vollständige Anschauung seiner Menschheit, und der Gegenstand, der diese Anschauung ihm verschaffte, würde ihm zu einem Symbol seiner ausgeführten Bestimmung . . . dienen." Zu einem solchen „Symbol"[2] der ausgeführten Bestimmung dient aber der schöne Gegenstand[3]: „Da nun aber bei dem Genuß der Schönheit oder der ästhetischen Einheit eine wirkliche Vereinigung und Auswechslung der Materie mit der Form und des Leidens mit der Tätigkeit vor sich geht, so ist eben dadurch die Vereinbarkeit beider Naturen . . ., mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit bewiesen."

Das Schöne ist also Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, und diese harmonische Vereinigung der beiden Naturen, wie sie beim „Genuß" der Schönheit stattfindet, ist zugleich „Symbol" der „erhabensten Menschheit", der „ausgeführten Bestimmung", d. h. des ethischen Ideales.

So sehr ist Schiller von der Notwendigkeit der Entsprechung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal überzeugt, daß er weder die Tatsache des eigentümlichen ästhetischen Bewußtseinsinhaltes, noch seine besondere Gesetzlichkeit darlegt, sondern sich mit der ethischen Erwägung

[1] Werke, XII, p. 52.

[2] Vgl. Kants Schönheit als „Symbol" der Sittlichkeit!

[3] Werke, XII, p. 102.

begnügt, daß das Ideal der Menschheit sich in harmonischer Einheit der beiden Triebe, in dem Spieltrieb, darstelle; daß das Gefühl der Schönheit dies Ideal der Ethik verwirkliche, wird von Schiller einfach als Tatsache angenommen, jedoch nicht als eigentümlicher Inhalt des ästhetischen Bewußtseins gegenüber dem logischen und ethischen Inhalt erwiesen und aus einem besonderen ästhetischen Prinzip abgeleitet. Vielmehr ist die ethische Idee des Ideales der Menschheit für Schiller zugleich[1] der Beweis für die Richtigkeit des ästhetischen Inhaltes[2]:

„Sobald sie (sc. die Vernunft) demnach den Ausspruch tut: es soll eine Menschheit existieren, so hat sie eben dadurch das Gesetz aufgestellt: es soll eine Schönheit sein." Und[3] „mit dem Ideale der Menschheit war zugleich auch das Ideal der Schönheit gegeben".

Wie es sich aus der von uns hervorgehobenen Überzeugung Schillers, die er aus seiner Jugendphilosophie übernahm und mit der er an Kants Philosophie herantrat, daß nämlich Kunstgefühl und ethisches Ideal sich notwendig entsprechen, erklärt, daß er den Gedanken der ästhetischen Erziehung zu einem dem Kunstgefühl entsprechenden Ideale harmonischer Sittlichkeit beibehielt, obwohl Kants Ethik, auf deren Boden er doch stand, einer solchen Auffassung des ethischen Ideales wenig entgegenkam, wenn auch nicht ihr widersprach, und obwohl er weiterhin — durch die Analogie zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal verleitet — dieses irrtümlich als Diesseitszustand auffaßte und so durch seine schöne Seele sogar in Gegensatz zu Kants Ethik kam, so erklärt sich auch der eigentümliche Gang der Beweisführung bezüglich des Inhalts des Gefühls des Schönen in den Briefen über die ästhetische Erziehung aus jener Grundansicht Schillers.

Das zuerst zutage tretende Interesse Schillers an dem Prinzip der Ästhetik, an dem vermeintlich objektiven nämlich, mußte bald zurücktreten hinter dem Problem, welches seit den „Künstlern" Schillers heilige Überzeugung war und sein Interesse vor allem beherrschen mußte: hinter dem

---

[1] Freilich nur scheinbar.

[2] Werke, XII, p. 56. — [3] Werke, XII, p. 64.

Problem der Möglichkeit der ästhetischen Erziehung, gegründet auf die Entsprechung zwischen Kunstgefühl und Ideal der Humanität; zumal die Bemühung um das objektive Prinzip des Geschmacks sich als fruchtlos herausstellte.

Schiller mußte daher, indem er den harmonischen Charakter des Kunstgefühls als durch Kant erwiesen dahingestellt sein ließ, darauf bedacht sein, die genaue Entsprechung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal zu erweisen, denn an dieser hing ja die Möglichkeit der ästhetischen Erziehung und damit Schillers heiligste Überzeugung! Da nun aber der harmonische Charakter des ästhetischen Gefühls schon durch Kant erwiesen war, in Übereinstimmung mit Schillers früherer Auffassung, so galt es lediglich, nachzuweisen, daß das ethische Ideal dieser Harmonie des Kunstgefühls entspreche.

So wandte sich Schillers Interesse notwendig der Ethik zu, notwendig aus seinem ästhetisch-pädagogischen Interesse, im Dienste der Idee der ästhetischen Erziehung, und mit der Befangenheit dem ethischen Problem gegenüber, welche um jeden Preis das ethische Ideal nach Analogie des Kunstgefühls denken will, mit anderen Worten: mit der Tendenz, den Charakter des Kunstgefühls auf das ethische Ideal zu übertragen. Hierbei bestand von vornherein die Gefahr, daß die Diesseits-Natur des gefühlsmäßigen Erlebens des Ideals der Humanität im Kunstgefühl mit der Jenseits-Natur des ethischen Ideales selbst verwechselt wurde.

So ist es denn erklärlich, daß Schiller in der Abhandlung „Über Anmut und Würde" mit seiner schönen Seele dieser Gefahr zum Opfer fiel, zumal auch jener Optimismus ihn blenden konnte, welcher das Instrument der ästhetischen Erziehung, das Kunstgefühl, mit dem Ziel derselben, dem Ideal, verwechselt! Schon in den Kalliasbriefen war übrigens die moralische Schönheit als Vorläufer der schönen Seele in den Gesichtskreis getreten. Dies ethische Interesse an der Qualität des Ideales der Humanität, jedoch stets unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Erziehung und deshalb unter der Voraussetzung, daß das ethische Ideal die Harmonie des Kunstgefühls sei, liegt auch den Briefen über die ästhetische Erziehung zugrunde:

Wenn Schiller in der Abhandlung „Über Anmut und Würde", um der Möglichkeit der ästhetischen Erziehung willen, das dem Kunstgefühl entsprechende ethische Ideal der schönen Seele formuliert hatte und dabei dieses, im Gegensatz zu Kants Ethik, irrtümlich als Diesseitszustand nach Art des Kunstgefühls gedacht hatte, so galt es, in den Briefen über die ästhetische Erziehung dies ethische Ideal als notwendige Forderung aus der Doppelnatur des Menschen zu erweisen: Der sinnliche Trieb und der Formtrieb fordern notwendig ihre Wechselwirkung, d. h. ihre harmonische Entfaltung, ihre harmonische Einheit.

Sobald daher Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung aus „transzendentalen Gründen"[1] der Vernunft erwiesen hat, daß das ethische Ideal der Humanität Harmonie der beiden Naturen des Menschen, entsprechend der schönen Seele und dem Kunstgefühl, sei, so hat er alles bewiesen, was er beweisen wollte: Er will in den Briefen die Möglichkeit der ästhetischen Erziehung beweisen; diese setzt voraus die Entsprechung von Kunstgefühl und ethischem Ideal; der Charakter des ästhetischen Gefühls war durch Kant festgelegt und von Schiller, wenigstens seinem Inhalt nach, anerkannt; also blieb nur noch zu erweisen, daß das Ideal der Humanität der Harmonie des Kunstgefühls entspreche. Sobald aber dieser Nachweis erbracht war, war Schiller am Ziele seiner Beweisführung. Daher kann er schließen, daß mit dem Ideale der Menschheit zugleich auch das Ideal der Schönheit gegeben sei[2]: Nur weil und nachdem für Schiller der harmonische Charakter des Kunstgefühls, im Sinne Kants, bereits feststeht, kann er behaupten, daß mit dem Ideale der Menschheit, das er selbst nach Art des Kunstgefühls denkt, zugleich das Ideal der Schönheit gegeben sei!

Wenn also Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung lediglich das ethische Ideal der Harmonie beider Naturen als notwendige Forderung der Vernunft erweist und dann ohne weiteres behauptet, die Schönheit sei damit ebenfalls gefordert, und zwar als Symbol der ausgeführten Bestimmung, so folgt daraus keineswegs, daß etwa Schiller eine eigene, von Kant abweichende Ethik, zuerst aufstellt und

[1] Werke, XII, p. 56. — [2] Werke, XII, p. 64.

dann zweitens die Schönheit aus dieser ableitet, auf Grund seiner Überzeugung von der notwendigen Übereinstimmung von Schönheit und ethischem Ideal, sondern gerade umgekehrt übernimmt Schiller von Kant die Definition der Schönheit, um, im Interesse der Möglichkeit der ästhetischen Erziehung, die Schillers Überzeugung ist, das ethische Ideal, selbst im Gegensatz zu Kants Ethik, entsprechend dem Kunstgefühl darzustellen, d. h. aus der Ästhetik zu entlehnen: In diesem Sinne ist mit dem Ideal der Menschheit zugleich das der Schönheit gegeben, weil Schiller ersteres der Schönheit, deren Definition er von Kant übernimmt, nachbildet!

Nicht die Eigenart der Schönheit will Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung erweisen, sondern lediglich, daß das ethische Ideal dem Gefühl der Schönheit entspreche, damit die ästhetische Erziehung möglich werde.

Wir haben gezeigt, daß Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung das Gefühl des Schönen in Kantischem Sinne als Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft denkt, daß er jedoch das Gefühl der Schönheit zugleich zum Symbol des ethischen Ideales macht, so zwar, daß das ethische Ideal dem Kunstgefühl, dessen Definition er von Kant übernimmt, nachgebildet wird.

Den Umstand ferner, daß Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung von einer Herleitung des Kunstbewußtseins absieht, haben wir daraus erklärt, daß sein Interesse, um der Möglichkeit der ästhetischen Erziehung willen, vor allem darauf gerichtet war, die Übereinstimmung des ethischen Ideales mit dem von Kant bereits festgestellten Kunstgefühl zu erweisen. Daher konnte er, nachdem er sein ethisches Ideal dem von Kant definierten Kunstgefühl nachgebildet hatte, ohne weiteres behaupten, mit dem Ideal der Menschheit als notwendiger Forderung der Vernunft sei auch die Schönheit notwendig gefordert. Nun führen wir noch einige Belegstellen dafür an, daß Schiller in den in den Gedankenkreis des Problems der ästhetischen Erziehung fallenden Schriften das Gefühl des Schönen im Kantischen Sinne darstellt:

Ausdrücklich gibt Schiller zu, daß die Schönheit ein ge-

fühlsmäßiger Zustand sei, wenn er sagt[1], die Schönheit sei zwar Gegenstand für uns, weil die Reflexion die Bedingung sei, unter der wir eine Empfindung von ihr haben, zugleich aber sei sie ein Zustand unseres Subjekts, weil das Gefühl die Bedingung sei, unter der wir eine Vorstellung von ihr haben.

An anderen Stellen wird ferner die Schönheit als nicht auf Begriffen beruhend[2], als vom Angenehmen verschieden und ohne Interesse[3], als in der Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft bestehend[4] dargestellt.

Nachdem wir uns überzeugt haben, daß Schiller das Schöne im Kantischen Sinne definiert und Kants Ästhetik durch die Beziehung des ästhetischen Gefühls auf das ethische Ideal erweitert, wollen wir nunmehr sehen, daß das Erhabene in dem einseitigen Sinne von Schiller dargestellt wird, in welchem es bereits Kant dargestellt hatte, daß jedoch Schiller die Kantische Einseitigkeit womöglich noch verstärkt.

Der Aufsatz „Über das Erhabene" ist als eine wichtige Ergänzung der Briefe über die ästhetische Erziehung anzusehen.[5] Einmal bezeichnet Schiller selbst in jenem Aufsatz die Erziehung durch das Erhabene als eine notwendige Ergänzung derjenigen durch das Schöne: [6]„so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen". Zum anderen ist es sicher, daß wir in dem genannten Aufsatz die in den Briefen über die ästhetische Erziehung fehlende, oder doch nur angedeutete, Theorie der Erziehung durch das Erhabene vor uns haben, denn der Gesichtspunkt der ästhetischen Erziehung bestimmt die Abhandlung „Über das Erhabene" wie die Briefe.[7]

---

[1] Werke, XII, p. 102. — [2] Ibd. p. 80 und 122.

[3] Ibd. p. 111. — [4] Ibd. p. 270, 268, 118, 121 u. a. m.

[5] Vgl. Walzels Anm. in Bd. XII d. Säk.-Ausg., S. 396.

[6] Werke, XII, p. 280.

[7] Daß die „energische Schönheit" der Briefe mit dem Erhabenen identisch ist, beweist nicht nur die Charakteristik, die Schiller von ihr in den Briefen gibt (Werke, XII, p. 62), sondern vor allem der Umstand, daß in der ursprünglichen Fassung der Briefe das Erhabene und das Schöne in derselben Weise geschieden werden, wie in der späteren die energische und schmelzende Schönheit. (Vgl. Säk.-Ausg., XII. Bd., p. 62 und Kürschner, Nat.-Lit., XII, 2, p. 95 und 96.)

Schiller definiert das Erhabene als das Gefühl des übersinnlichen Vermögens im Gegensatz zur sinnlichen Natur, wie es durch das Gefühl der Beschränkung unserer Sinnlichkeit angesichts der Größe oder der Macht der Natur hervorgerufen wird. Während bei Kant wenigstens stellenweise (siehe o. p. 23) das Erhabene als Harmoniegefühl gedacht wird, bleibt es bei Schiller Gefühl des Gegensatzes der unendlichen Natur zur endlichen: „Wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben . . .".[1] „Der physische und der moralische Mensch werden hier aufs schärfste voneinander geschieden."[2] Freilich behauptet Schiller, daß im „Ideal-Schönen" sich auch das Erhabene „verlieren" müsse[3], indessen wird es nicht als Gefühl der (schließlichen) Harmonie beschrieben (vgl. o. p. 21ff.).

Die Einseitigkeit Schillers, die darin besteht, daß er das Erhabene nur als Gefühl des exklusiven Gegensatzes des übersinnlichen Vermögens zum sinnlichen faßt, zeigt sich aufs grellste bei der Anwendung des Erhabenen auf die ästhetische Erziehung.

Hiermit kommen wir auf deren Theorie zu sprechen, wie sie in den Briefen über die ästhetische Erziehung und in den verwandten Abhandlungen vorliegt.

Es ist dargetan worden, daß bei Schiller das Schöne das Gefühl des ethischen Ideales der Menschheit ist, weil er, um der Möglichkeit der ästhetischen Erziehung willen, das Ideal der Humanität dem Gefühl des Schönen nachbildet. Die Idee der ästhetischen Erziehung ist also der treibende Gedanke des Schillerschen Philosophierens seit den Kalliasbriefen und so besonders in den Briefen über die ästhetische Erziehung. Sie beruht auf der Übereinstimmung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal: Weil man im Gefühl des Schönen das Ideal der Menschheit erlebt, soll dies Gefühl zu edelstem Menschentum zu erziehen vermögend sein.

Die Schönheit, der Idee nach einfach, zerfällt nun aber in der Wirklichkeit in zwei Arten, entsprechend zwei Arten der Abirrung vom Ideal der Menschheit: in die energische Schönheit (das Erhabene) und die schmelzende Schönheit.

---

[1] Werke, XII, p. 268. — [2] Ibd. p. 270. — [3] Ibd. p. 270.

Als die beiden Arten der Abirrung vom Ideal der Menschheit erkennt Schiller die Anspannung und die Abspannung; jene besagt einseitige Ausbildung, sei es der sinnlichen, sei es der geistigen Kräfte; diese: allgemeine Erschlaffung der sinnlichen und geistigen Kräfte. Der Anspannung soll abhelfen die schmelzende Schönheit (das Schöne), der Abspannung die energische Schönheit (das Erhabene).

Die schmelzende Schönheit führt den durch einseitige Ausbildung entstandenen Dualismus von Sinnlichkeit und Sittlichkeit zur Harmonie beider Vermögen, denn sie enthält ja die gefühlsmäßige Harmonie derselben.

Wie kann aber das bloße Gefühl der Humanität zur faktischen Harmonie der beiden Naturen des Menschen führen?

Um diese Frage zu beantworten, unternimmt Schiller den Exkurs über die drei Kulturstufen der Menschheit, wobei denn der sinnliche Trieb, der zuerst als Korrelatbegriff zum Formtrieb in logisch-praktischem Sinne gefaßt wurde, in entwicklungsgeschichtlichem Sinne als dem Formtrieb vorausliegend, als sein Prius, gedacht wird.

Während ursprünglich das dem Spieltrieb entsprechende ethische Ideal die Harmonie von sinnlichem Trieb und Formtrieb darstellt, wird nunmehr das entwicklungsgeschichtliche Schema aufgestellt: Physischer Zustand (sinnlicher Trieb), ästhetischer Zustand (ethische Stufe des Spieltriebs), moralischer Zustand (Formtrieb). Dadurch aber wird das, was Schiller ursprünglich als ethisches Ideal denkt, nämlich die dem Spieltrieb entsprechende ethische Verfassung, zu einem Diesseitszustand, zu einer Durchgangsstufe. Ganz abgesehen von der Unklarheit, die Schiller dadurch in seine Argumentation bringt, daß er einmal die ethische Verfassung, die dem Spieltrieb entspricht, zum Ideal der Menschheit macht und sie trotzdem andererseits eine Durchgangsstufe, also einen Diesseitszustand, sein läßt, zeigt sich hier aufs neue, daß Schiller sein ethisches Ideal der schönen Seele[1] als Diesseitszustand denkt.

[1] Daß die dem Spieltrieb entsprechende ethische Kulturstufe mit der schönen Seele identisch ist, beweist die Art, wie Schiller diese Stufe schildert. Vgl. Werke, XII, p. 91: der Mensch „muß lernen edler begehren, damit er nicht nötig habe, erhaben zu wollen".

Und daß Schiller sein ethisches Ideal des ästhetischen Zustandes dennoch zugleich als Diesseitszustand der Durchgangsstufe denkt, erklärt sich nicht nur aus seiner Absicht, die Möglichkeit der ästhetischen Erziehung zu erweisen, dadurch, daß er die dem Spieltrieb entsprechende Kulturstufe als notwendige Durchgangsstufe aufzeigt, sondern auch aus seiner irrtümlichen Auffassung des ethischen Ideales, welche dieses nicht konsequent als Ideal denkt, sondern zugleich als Diesseitszustand gelten läßt.

Auf der ersten Kulturstufe, im physischen Zustand, wird der Mensch beherrscht von der bloßen Begierde; er ist ein Sklave seiner Sinnlichkeit. Es ist die Periode des sinnlichen Triebs vor Erwachen der Vernunft, des Formtriebs. Auf der zweiten Kulturstufe, in der Periode des Spieltriebs, im ästhetischen Zustand, erwacht die Vernunft, aber gebunden an die Sinnlichkeit. Diese beherrscht jetzt nicht mehr den Menschen, da die erwachende Vernunft ihre ausschließliche Herrschaft in einen Gleichgewichtszustand zwischen Sinnlichkeit und Vernunft verwandelt. Aber ebensowenig herrscht Zwiespalt zwischen theoretischer und sittlicher Kultur, da die Vernunft gebunden ist an die Sinnlichkeit. Jener Zwiespalt kennzeichnet vielmehr die dritte Stufe, auf welcher heute die Menschheit steht: Die Vernunft ist frei geworden, d. h. hat den traulichen Bund mit der Sinnlichkeit aufgegeben und beherrscht nun diese, welche ihrerseits danach strebt, sich die Herrschaft anzumaßen.

Die ästhetische Kulturstufe entspricht dem Gefühlsbewußtsein der schmelzenden Schönheit: In ihr herrscht ein harmonisches Einvernehmen zwischen unseren beiden Naturen, sie ist die Kulturstufe der Humanität, ein objektiviertes Kunstbewußtsein. Und diesem Zustand sollen wir uns wieder nähern; unsere reich entwickelte theoretische und sittliche Kultur soll zur harmonischen Einheit werden.

Inwiefern kann nun die Schönheit, insbesondere die schmelzende Schönheit, uns zu dieser Kulturstufe der harmonischen Einheit unserer beiden Naturen zurückführen oder erziehen? — Nicht nur deshalb, weil sie die gefühlsmäßige Verwirklichung dieser ethischen Harmonie darstellt, sondern deshalb, weil jene Harmonie ein notwendiges Bindeglied, eine notwendige Durchgangsstufe, in der Entwicklungsgeschichte

der Kultur bildet, weil also das Gefühl der Schönheit auf eine früher bereits erreichte ethische Kulturstufe zurückweist. Wenn nun aber aus der dem Gefühl der Schönheit entsprechenden ästhetischen Kulturstufe sich unsere zwiespältige Kultur erst entwickelt hat, warum sollte nicht die Schönheit, in der jene ästhetische Kulturstufe gefühlsmäßig fortbesteht, uns wieder zu ihr führen können, uns wieder in den Zustand der „Bestimmbarkeit"[1] versetzen können? — Das ist der Schillersche Beweis für die Möglichkeit der ästhetischen Erziehung.

Ist nun die ethische Verfassung der ästhetischen Kulturstufe, zu der uns die Schönheit erziehen soll, ein Ideal oder nur ein vorbereitender Diesseitszustand?

Diese Frage muß gestellt werden, denn erstens fordert Schiller am Eingang der Briefe über die ästhetische Erziehung die ästhetische Kulturstufe nicht als Zweck, sondern nur als Mittel zum Zweck der Errichtung des Vernunftstaates: Die ästhetische Stufe ist nur [2]„eine Stütze für die Fortdauer der Gesellschaft", die sie zusammenhält, solange bis der Vernunftstaat errichtet ist! Das letzte Ziel ist also der Vernunftstaat, und der ästhetische Zustand ist nur seine notwendige Vorstufe, die die Errichtung des moralischen Staates ermöglicht, ohne den physischen Bestand der Menschheit zu gefährden! Auch an anderer Stelle, nämlich bei Besprechung der ästhetischen Kulturstufe, zeigt sich der Gedanke, daß der ästhetische Zustand nicht sowohl Ideal der ästhetischen Erziehung, als vielmehr bloß Vorstufe der idealen Kultur sei: So sagt Schiller[3], die Schönheit und ihre Kultur mache die Menschheit bloß möglich; sie verwirklicht sie also noch nicht, die ästhetische Kulturstufe ist nur Vorbereitung zur idealen Stufe der Menschheit.

Andererseits wird aber doch die ästhetische Kulturstufe als Ideal der Menschheit gedacht, und muß so von Schiller gedacht werden, denn die Schönheit definiert er ja als Symbol unserer ausgeführten Bestimmung, des Ideales mithin der Menschheit! Und zwar nicht nur als historische Durchgangsstufe wird die ästhetische Kulturstufe dennoch als ethisches

---

[1] Werke, XII, p. 79. — [2] Werke, XII, p. 9.
[3] Werke, XII, p. 81.

Ideal gedacht, sondern auch insofern sie Ziel, nur vorbereitendes Ziel, der ästhetischen Erziehung ist. Wenn Schiller die für die Errichtung des Vernunftstaates als Vorstufe zu fordernde „Totalität des Charakters"[1], d. h. den ästhetischen Charakter, dahin beschreibt, daß [2]„seine Triebe mit seiner Vernunft übereinstimmend genug sind, um zu einer universellen Gesetzgebung zu taugen", „daß der Mensch in der Zeit sich zum Menschen in der Idee veredelt"[3], daß „der Staat bloß der Ausleger seines schönen Instinkts wird"[4], so sind das Bestimmungen, welche deutlich an die schöne Seele erinnern, also den ursprünglich idealischen Charakter der „Totalität des Charakters" verbürgen.

Das Schwanken Schillers in bezug auf die Auffassung des ethischen Ideales, daß er es nämlich zugleich Ideal und Diesseitszustand sein läßt, zeigt sich also nicht nur darin, daß das Ideal der vollendeten Menschheit zugleich Durchgangsstufe bei der Kulturentwicklung sein soll, nämlich die ästhetische Stufe, welche auf die physische folgt, sondern auch darin, daß die ästhetische Kulturstufe, zu der uns die Schönheit erziehen soll, nicht als Ideal gedacht wird, sondern nur als Vorbereitung des Vernunftstaates, wiewohl diese doch andererseits wiederum tatsächlich in Übereinstimmung mit dem Ideal der schönen Seele beschrieben wird.

Stellenweise leuchtet übrigens der richtige Gedanke durch, daß die ethische Verfassung, in welche uns die ästhetische Erziehung bringen soll, nicht Vorstufe idealer Kultur, sondern vielmehr selbst ethisches Ideal ist: Wenn Schiller sagt, [5]„der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemein gültig urteilen und allgemein gültig handeln, sobald er es wollen wird", und wenn er betont, daß aus dem ästhetischen Zustand sich die Freiheit ohne weiteres ergebe, daß es nur eines Anlasses dazu bedürfe, einer „erhabenen Situation"[6]; wenn er behauptet, es könne nicht die Frage sein, wie der Mensch von der Schönheit zur Wahrheit übergehe, da diese „dem Vermögen nach"[7], schon in der Schönheit liege, so liegt hier doch unverkennbar die richtige Vorstellung zugrunde, daß die ästhetische

[1] Werke, XII, p. 14. — [2] Ibd. p. 11. — [3] Ibd. p. 11.
[4] Ibd. p. 13. — [5] Werke, XII, p. 88. — [6] Ibd. p. 89.
[7] Ibd. p. 103.

Kulturstufe nicht Vorstufe des ethischen Ideales ist, sondern daß sie dieses enthalte und schon darstelle.

Der ursprünglich treibende Gedanke ist eben der, daß dem Gefühl des Schönen das Ideal der Menschheit entspreche, welches Schiller ja sogar dem Schönen nachbildet. Und eben daraus, daß er das ethische Ideal dem Gefühl des Schönen nachbildet, erklärt sich die Abirrung, welche das Ideal dennoch gleichzeitig Diesseitszustand, nach Art des Kunstgefühls, sein läßt und welche es daher einerseits historische Durchgangsstufe bei der Kulturentwicklung aus dem physischen Zustand, andererseits nur vorbereitendes Ziel der ästhetischen Erziehung, Vorbereitung des Vernunftstaates, sein läßt.[1]

Freilich steht der Gedanke, daß die dem Schönen entsprechende ethische Stufe Durchgangsstufe sei, die auf die physische folgt, auch unter dem Einfluß desjenigen Gedankenganges, dem Schiller in den „Künstlern" poetischen Ausdruck gegeben hatte (siehe o. p. 28).

Die Vorstellungsweise der „Künstler" macht also in den Briefen über die ästhetische Erziehung nicht nur darin ihren Einfluß geltend, daß die Idee der ästhetischen Erziehung, beruhend auf der Entsprechung von Kunstgefühl der Schönheit und ethischem Ideal, beibehalten wird und Schiller sogar veranlaßt, das ethische Ideal dem Gefühl der Schönheit, selbst im Gegensatz zu Kant, nachzubilden, sondern auch darin zeigt sich der Einfluß der Gedankenwelt der „Künstler", daß der ästhetischen Kulturstufe die Rolle einer Durchgangsstufe und des Zieles der ästhetischen Erziehung zugleich zuteil wird. Wobei denn freilich noch hinzuzufügen ist, daß dieses Ziel der ästhetischen Erziehung in den Briefen über die ästhetische Erziehung seinerseits wieder nur vorbereitende Stufe für den Vernunftstaat ist.

---

[1] Der Nachweis, daß Schiller in den Briefen über die ästhet. Erziehung sein ethisches Ideal dennoch Diesseitszustand sein läßt, stützt zugleich unsre These, daß das ethische Ideal der schönen Seele dem Diesseitszustand des Kunstgefühls nachgebildet ist und daß ferner Schillers Angriff auf Kants Ethik in „Anmut und Würde" darauf beruht, daß Schiller das ethische Ideal der schönen Seele dennoch als Diesseitszustand denkt.

Hören wir nun noch, wie Schiller sich das Wesen, die Wirkungsweise, der ästhetischen Erziehung durch das Schöne denkt! Die Abhandlung „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ hat die Wirkungsweise der Erziehung der schmelzenden Schönheit zum Gegenstand. Sie stimmt im ganzen mit der entsprechenden Stelle aus der ursprünglichen Fassung der Briefe überein[1]: Das Schöne versetzt den Menschen in eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung, indem es die Gewalt der rohen Begierde bricht.[2]

Bei der ästhetischen Erziehung durch das Schöne ist nun eine Gefahr vorhanden. Von dieser handelt die Abhandlung „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“.

Die Schönheit soll uns ja dazu erziehen, daß uns Sittlichkeit Natur werde: Indem im Gefühl des Schönen Sinnlichkeit und Vernunft sich in harmonischer Eintracht befinden, lernt die Begierde, sich der Pflicht anzubequemen; sie wird veredelt. Es kann aber auch das Gegenteil stattfinden: Die Vernunft kann sich durch die trauliche Harmonie mit der Sinnlichkeit, im Gefühl des Schönen, verleiten lassen, sich der Neigung anzupassen, ihr nachzugeben, wenn es sich um sittliche Handlungen handelt. Dann würde aber das Gegenteil der ästhetischen Erziehung erreicht: Statt Bildung zum ethischen Ideal Erziehung zum ethischen Sensualismus.

Schiller hat diese Gefahr unnachahmlich klar geschildert[3]: Die sittliche Verbindlichkeit des Willens, die doch ganz ohne alle Bedingung gelte, werde unvermerkt als ein „Kontrakt“ angesehen, der die Sinnlichkeit nur so lange an die Pflicht binde, als diese der Sinnlichkeit entgegenkomme. So werde die Sittlichkeit in ihren Quellen vergiftet! Schiller gibt also damit aufs deutlichste zu, daß die ästhetische Erziehung nicht darin bestehen dürfe, daß der sittliche Wille einen „Kontrakt“, einen Kompromiß[4], mit der Neigung schließe, daß die Neigung vielmehr, bei aller harmonischen Gewöhnung, an Unterordnung unter die Pflicht zu gewöhnen sei. Gibt er aber damit nicht auch zu, daß der Weg des Imperativs

[1] Vgl. Kürschner, Nat.-Lit., Schillers Werke, XII, 2, 6. Brief und Walzels Anm. in: Werke (Säk.-Ausg.), XII, p. 379.

[2] Werke, XII, p. 157. — [3] Werke, XII, p. 142.

[4] Vgl. oben p. 10.

nicht übersprungen werden darf, daß daher sein Angriff auf Kants Imperativ[1] nur auf dem Mißverständnis beruhte, welches das am Ziel des Weges des Imperativs winkende Ideal der harmonischen Sittlichkeit (des heiligen Willens bei Kant!) in das Diesseits verlegt, verleitet durch die Diesseits-Natur des Kunstgefühls, und daher glaubt, den Imperativ eliminieren zu können? — Mußte ihn nicht die Einsicht, die er hier beim Problem der ästhetischen Erziehung gewinnt, daß nämlich Unterordnung der Neigung unter die Pflicht neben der harmonischen Gewöhnung die ästhetische Erziehung ausmachen müsse, an der Qualität seines der Schönheit nachgebildeten ethischen Ideales zweifeln machen, da dieses doch die Diesseitsharmonie unter Überspringung des Imperativs enthält, die Gleichberechtigung der beiden Naturen statt Moralisierung der Sinnlichkeit? — Um so mehr war dies zu erwarten, als Schiller in der Abhandlung „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" ausdrücklich betont, daß der [2]„Sieg des Geschmacks über den rohen Affekt" noch ganz und gar keine moralische Freiheit sei, und daß der Geschmack die Moralität des Betragens nur begünstigen, nicht aber erzeugen könne.[3]

Wenn aber das Gefühl des Schönen nicht Moralität erzeugen kann, darf man dann das ethische Ideal dem Gefühl des Schönen dennoch nachbilden?

Schiller begnügt sich indessen damit, aus dem Umstand, daß das Gefühl des Schönen eben nicht genau dem ethischen Ideal entspricht, daß es daher keine Moralität „erzeugen" kann, lediglich die Konsequenz zu ziehen, daß er die ästhetische Erziehung des Schönen durch diejenige des Erhabenen ergänzt. Dagegen veranlaßt ihn der Widerspruch, der für ihn darin liegen mußte, daß das Gefühl des Schönen einmal mit dem ethischen Ideal zusammenfällt — dieses bildet Schiller jenem sogar nach —, und trotzdem andererseits nicht zuverlässig zum ethischen Ideal erziehen kann, nicht dazu, sein ethisches Ideal selbst zu berichtigen.

Das Erhabene also gibt bei der ästhetischen Erziehung die notwendige Ergänzung des Schönen. Die Abhandlung

[1] In „Anmut und Würde". — [2] Werke, XII, p. 154.
[3] Ibd. p. 150.

„Über das Erhabene" beantwortet die Frage, wie der Gefahr des ethischen Sensualismus, die mit der Erziehung durch das Schöne verbunden ist, abzuhelfen sei.

Wir sahen oben, daß das Gefühl des Erhabenen bei Schiller, im Anschluß an Kant, im Gegensatz zwischen unseren beiden Naturen besteht, daß aber Schiller die Möglichkeit der schließlichen Harmonisierung des zwiespältigen Gefühls des Erhabenen, die bei Kant gewahrt wird, ausschließt, wiewohl er fordert, daß das Erhabene sich schließlich im Ideal-Schönen verlieren solle.

Bei der Anwendung des Erhabenen auf die Theorie der ästhetischen Erziehung zeigt sich nun aufs grellste die Einseitigkeit Schillers, der zufolge er das Erhabene nicht in die schließliche Harmonie ausmünden läßt:

Indem wir beim Gefühl des Erhabenen alle sinnliche Begrenzung weit von uns weisen, erheben wir uns in die reine Vernunftregion; da soll es denn die Begierde verlernen, sich eine Herrschaft anzumaßen, die nur der Freiheit gebührt. [1]„Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm."

Mit diesen Worten stellt Schiller das Erhabene tief unter das Schöne, sowohl bezüglich seines ästhetischen als auch seines pädagogischen Wertes, denn erstlich wird es auf das Gefühl des übersinnlichen Vermögens im Gegensatz zum sinnlichen eingeschränkt; zweitens wird es zu einem bloßen moralischen Regulator bei der ästhetischen Erziehung, die im übrigen dem Schönen allein zufällt, welches den Menschen bildet, während das Erhabene nur die moralische Natur einseitig und isoliert ausbilden soll: Wenn die durch das Schöne verwöhnte Sinnlichkeit sich eine ihr nicht zukommende Herrschaft anmaßen will, so wird sie durch das Erhabene lediglich zurückgewiesen[2]; zum Menschen bilden kann das Erhabene nicht! Wenn es sich aber um den Menschen nicht verdient macht, so ist seine pädagogische Rolle gegenüber der des Schönen eben minderwertig, denn Schillers heiligste Überzeugung ist doch die, daß die Kunst zu edelstem Menschentum erziehe, nicht aber einseitig die Moralität im Gegensatz zur sinnlichen Natur stärke. Und vom rein ästhe-

[1] Werke, XII, p. 280. — [2] Vgl. Werke, XII, p. 272.

tischen Standpunkt aus wäre das Erhabene ebenfalls minderwertig, wenn Schiller Recht hätte, denn es wäre nicht Gefühl des ethischen Ideals, nicht Harmoniegefühl wie das Schöne.

Daß aber der Dichter, welcher die ästhetische Erziehung zur reinen Menschlichkeit zu seiner Lebensaufgabe und ihre Möglichkeit zu seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis[1] gemacht hat und welcher diese Aufgabe als Dichter des Tragischen vermittels des Erhabenen lösen will, dennoch diesem Gefühl die Fähigkeit abspricht, zum Menschen zu bilden, ist merkwürdig genug! Und nun scheint Schiller dazu noch in der angeführten Stelle in dem Irrtum befangen, als ob die Bildung des „reinen Dämons" für die Kunst eine höhere Aufgabe sei als die Erziehung zur Menschlichkeit, denn er sagt ja, das Schöne mache sich „bloß" verdient um den Menschen. Das sagt der Dichter, der die Kunst als die menschliche charakterisiert, wenn er ausruft: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein."[2] Kann es denn, nach Schillers eigener, innerster Überzeugung, für die Kunst eine höhere Aufgabe geben als die, sich um den „Menschen" verdient zu machen?

Man hätte erwarten sollen, daß Schiller das Erhabene, anstatt es, noch schärfer als es Kant getan hatte, auf das Gefühl des exklusiven Gegensatzes des übersinnlichen Vermögens zum sinnlichen zu beschränken, im Gegenteil, Kant berichtigend, entschieden zum Harmoniegefühl der Humanität erweitert und so ästhetisch gleichwertig neben das Schöne gestellt hätte. In der Tat hätte dies der ursprünglichen Disposition des Schillerschen ästhetischen Philosophierens entsprochen: Geleitet von der Überzeugung, daß er als Künstler zum Ideal der Menschheit zu erziehen habe und daß deshalb Kunstgefühl und ethisches Ideal sich entsprechen müssen, trat Schiller an die Kantische Ästhetik heran. Seinem Bemühen, das Ideal der Humanität dem Kunstgefühl entsprechen zu lassen, entsprang die schöne Seele in „Anmut und Würde", die bereits vorher in den Kalliasbriefen sich angekündigt hatte. In den Briefen über die ästhetische Erziehung suchte sodann

[1] Vgl. Die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben".

[2] Vgl. Die Künstler.

Schiller das dem Gefühl der Schönheit entsprechende (und ihm nachgebildete) Ideal der Humanität als notwendige Forderung der Vernunft zu erweisen: „Mit dem Ideale der Menschheit war zugleich auch das Ideal der Schönheit gegeben." Der Gedanke steht also bei Schillers Ästhetik stets im Vordergrund, daß das Kunstgefühl Gefühl des Ideales der Menschheit sei, und nur als besondere Erscheinungsform des Ideales der Schönheit erscheint neben und gleichberechtigt mit der schmelzenden Schönheit die energische Schönheit, das Erhabene, zugleich auch mit der Bestimmung, daß das Erhabene „sich im Idealschönen verlieren soll"[1] und daß es Aufgabe der ästhetischen Bildung sei, „aus Schönheiten Schönheit zu machen".[2]

Nicht allein der bereits hervorgehobene Umstand also, daß Schiller als Dichter des Tragischen durch das Erhabene seine Lebensaufgabe der ästhetischen Bildung zur reinen Menschlichkeit erfüllen will, mußte es ihm nahelegen, das Erhabene zum Harmoniegefühl der Humanität zu machen, sondern auch die ursprüngliche Richtung seines ästhetischen Räsonnements, der zufolge nicht nur das Schöne, sondern das Kunstgefühl überhaupt dem ethischen Ideal entsprechen und zu ihm erziehen soll, was am deutlichsten seinen Ausdruck darin findet, daß das Erhabene als „energische Schönheit", also doch eben als Schönheit, nur eine besondere Erscheinungsform der idealen Schönheit, des Kunstgefühls überhaupt ist, zu welcher es sich auch wieder erheben soll.

Wenn aber Schiller trotzdem das Erhabene nicht zum Harmoniegefühl macht, sondern es, noch schärfer als Kant, Gefühl des exklusiven Gegensatzes der beiden Naturen sein läßt, so erklären wir uns diese merkwürdige Tatsache daraus, daß Schiller sich dem Problem des Erhabenen und des Tragischen zuerst zuwandte, bevor er noch sich volle Klarheit über die Notwendigkeit der Entsprechung von Kunstgefühl und ethischem Ideal, die in seiner Überzeugung von dem pädagogischen Werte der Kunst begründet lag, verschafft hatte. So übernahm er anfangs[3] die Definition des Erhabenen

[1] Werke, XII, p. 270. — [2] Werke, XII, p. 62.

[3] In dem Aufsatz „Über den Grund des Vergnügens an trag. Gegenständen" (1791).

von Kant und beging dabei, wie im folgenden Abschnitt ausgeführt werden wird, sogar den Irrtum, das reine Geschmacksurteil des Erhabenen mit dem moralischen Gefühl der Achtung bei ästhetischer Beurteilung moralischer Handlungen zu verwechseln, verleitet durch die irreführende Terminologie Kants, der terminologisch das Erhabene und das moralische Gefühl, wiewohl sie grundverschieden sind, nicht unterscheidet (siehe o. p. 24).

Daß Schiller dann später, in den Briefen über die ästhetische Erziehung, diese extrem einseitige Auffassung des Erhabenen, welche es nur Gefühl des Gegensatzes sein läßt[1], beibehielt, wiewohl doch das Erhabene als „energische Schönheit" den Anspruch in sich trägt, Harmoniegefühl zu werden, erklären wir damit, daß Schiller hier von seinem irrtümlich, d. h. inkonsequent gedachten ethischen Ideal beeinflußt wurde: Weil er die als Diesseitszustand gedachte schöne Seele zur Verhütung des Kontraktes zwischen Sinnlichkeit und Vernunft durch den Probierstein der erhabenen Seele korrigieren mußte, so glaubte er, das Gefühl des Erhabenen, welches allerdings die ästhetische Erziehung des Schönen ergänzen muß — weil dieses eben nicht genau dem ethischen Ideal entspricht, denn es kennt nicht die Unterordnung unter die Pflicht, welche allein zur ethischen Harmonie führen darf und kann —, ganz nach Art der erhabenen Seele denken zu müssen, d. h. als Gefühl des exklusiven Gegensatzes der sittlichen Natur zur sinnlichen.

Die Entsprechung: Korrektur der schönen Seele durch die erhabene — Ergänzung der Erziehung des Schönen durch das Erhabene, veranlaßte Schiller, das ästhetisch Erhabene nach Art der erhabenen Seele als Gefühl des Gegensatzes zu fassen.

Unser Standpunkt bezüglich des Problems der ästhetischen Erziehung ist der folgende: Wir erkennen an, daß das Gefühl des Erhabenen bei der ästhetischen Erziehung eine notwendige Ergänzung des Schönen bildet, und zwar deshalb, weil, wie bereits gesagt, das Schöne nicht genau dem ethischen Ideal entspricht: Dieses letztere besagt Harmonie

---

[1] Den Irrtum, das Erhabene mit dem Gefühl der Achtung bei ästhetischer Beurteilung des Moralischen zu identifizieren, hatte Schiller inzwischen berichtigt.

als Ziel und Zweck der Gewöhnung der Neigung an Unterordnung unter die Pflicht (siehe auch o. p. 8); das Schöne dagegen kennt nur die Harmonie, die Unterordnung dagegen ist ihm fremd. Deshalb muß das Erhabene bei der ästhetischen Erziehung ergänzend hinzutreten, um uns an die Notwendigkeit des Weges des Imperativs zu gemahnen, wenn wir in diesem Gefühl unsere übersinnliche Natur im abweisenden Gegensatz zur sinnlichen fühlen. Dadurch zeigt es uns und gewöhnt uns daran, daß man seine sittliche Natur hienieden nur im Gegensatz zur sinnlichen dauernd behaupten kann. So beugt es der Gefahr vor, daß wir meinen, die ethische ideale Harmonie ließe sich ohne Ringen, ohne jeden Konflikt erreichen, einer Gefahr, welche mit der Erziehung des Schönen fraglos verbunden ist.

Aber daraus folgt nun keineswegs, daß das Erhabene auf diese moralisch regulierende Rolle bei der ästhetischen Erziehung beschränkt sei, sondern es erzieht wie das Schöne zum Ideal der Harmonie, weil es, wie jenes, Harmoniegefühl, Gefühl des ethischen Ideales ist, nicht bloß Gefühl der übersinnlichen Natur im Gegensatz zur sinnlichen.

Wir haben früher dargelegt (siehe o. p. 22ff.), daß das ästhetisch Erhabene keineswegs als Gefühl der übersinnlichen Natur im exklusiven Gegensatz zur sinnlichen aufgefaßt werden darf, daß vielmehr das anfängliche Gefühl der Lust über die Möglichkeit, von der sinnlichen Beschränktheit im Gefühl des sittlichen Vermögens absehen zu können, sich in Unlust darüber verkehren muß, daß wir nur im Absehen von unserer Sinnlichkeit unserer Freiheit froh werden können! So resultiert schließlich ein starkes Sehnen nach harmonischer Vereinigung unserer beiden Naturen aus dem Gefühlsverlauf des ästhetisch Erhabenen. Man sehnt sich danach, in Harmonie mit der Sinnlichkeit seiner Freiheit froh werden zu dürfen. Man ersehnt und erringt im Gefühl so die Harmonie des ethischen Ideales, während beim Schönen diese Harmonie uns ohne vorhergehenden Konflikt zufällt. Man erhebt sich nicht über die Sinnlichkeit, sondern über den Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, d. h. zum Ideal der Humanität. So kann man vielleicht am kürzesten das Erhabene vom Schönen unterscheiden, daß man sagt: Das Schöne schenkt uns das

Gefühl der Humanität; das Erhabene dagegen läßt uns das ethische Ideal erringen![1] Darum aber muß es auch zur Humanität bilden können wie das Schöne; es muß sich um den Menschen verdient machen, nicht bloß um den reinen Dämon in ihm.

Aber freilich ist die ästhetische Erziehung des Erhabenen eine wesentlich andere als die des Schönen: Da das Schöne Humanitätsgefühl ist, insofern es freudige Gewißheit des Besitzes besagt; da sich bei ihm von Anfang an Sinnlichkeit und Vernunft in traulicher Harmonie befinden, so erzieht es die Neigung dazu, sich der Vernunft anzupassen, erzieht also zum ethischen Ideal, dessen Harmonie aus Gewöhnung der Neigung an Pflichtmäßigkeit resultiert. Da jedoch dem Gefühl des Schönen selbst die Unterordnung der Neigung unter die Pflicht fremd ist, so kann es ebensogut dazu verleiten, daß die Pflicht sich der Neigung anbequemt, womit die Erziehung zum Ideal der Ethik vereitelt würde. Diese Gefahr ist bei der ästhetischen Erziehung des Erhabenen nicht zu befürchten: Weil es das Gefühl der Harmonie nur aus vorangegangenem heftigsten Konflikt zwischen unseren beiden Naturen resultieren läßt, weil wir also beim Erhabenen das Ideal der ethischen Harmonie erringen müssen, so bringt es uns die wichtige Erfahrung, daß nur auf dem Wege des Imperativs, d. h. nur durch Erziehung der Neigung zur Pflicht-Natur, sich das ethische Ideal der Harmonie erreichen läßt. Da beim Erhabenen das Gefühl der Harmonie erst zustande kommt, nachdem die Sinnlichkeit die furchtbare Majestät der Sittlichkeit empfunden hat, so kann es die Neigung nie zum Eigendünkel der Verwöhnung veranlassen.

Daher ist die ästhetische Erziehung des Erhabenen zuverlässiger als die des Schönen, aber es erzieht zum Ideal der Humanität, so gut wie jenes.

Wir fassen das Ergebnis unserer Untersuchungen in diesem Kapitel nunmehr zusammen:

1. Den Briefen über die ästhetische Erziehung liegt derselbe Gedanke zugrunde, den Schiller in den „Künstlern" ausgesprochen hatte, daß nämlich das Kunstbewußtsein als Gefühl des ethischen Ideales der Harmonie von Sinnlich-

[1] In diesem Sehnen nach dem Ideal der Harmonie ist das Gefühl des Erhabenen mit der sentimentalischen Stimmung verwandt.

keit und Vernunft zu dieser ethischen Harmonie erziehen könne, zumal auf früherer Kulturstufe diese ethische Harmonie bereits erreicht worden sei und sich aus ihr erst die gegenwärtige zwiespältige Kultur entwickelt habe.

2. Daß Schiller den Gedanken der ästhetischen Erziehung zu einem dem Kunstgefühl der Schönheit entsprechenden ethischen Ideal beibehielt, obwohl Kants Ethik, auf deren Boden er sich doch stellte, einer solchen Entsprechung wenig entgegenkam, wenn auch ihr nicht widersprach, und obwohl Schiller die Entsprechung von Schönheit und ethischem Ideal sogar dahin bestimmte, daß er, im Gegensatz zu Kants Ethik, das ethische Ideal dem Diesseitszustand des Gefühls des Schönen nachbildete, erklärt sich daraus, daß Schiller mit der Überzeugung von der Kulturmission der Kunst und dem ethischen Wert seines Künstlerberufs an Kants Philosophie herantrat: Gerade da Kants Ethik seiner feurigen Überzeugung von der Notwendigkeit der Entsprechung zwischen Kunstgefühl und ethischem Ideal nicht genügend entgegenkam, auf welcher doch die Möglichkeit der Kulturmission der Kunst beruht, so betonte Schiller jene Entsprechung so stark, daß er sogar das Ideal der Ethik dem Schönen nachbildete, zufolge einem Optimismus, welcher das Kunstgefühl, als Instrument der ästhetischen Erziehung, mit dem Ideal der Ethik, dem Zweck der ästhetischen Erziehung, verwechselt.

3. Durch die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal hat Schiller eine systematische Ergänzung von Kants Ästhetik ermöglicht, wiewohl er selbst sich dieser systematischen Ergänzung nicht bewußt geworden zu sein scheint, vielmehr alles Gewicht auf die pädagogische Bedeutung der Entsprechung von Kunstgefühl und ethischem Ideal gelegt hat, in der natürlich keine Ergänzung von Kants Ästhetik gesehen werden kann.

4. Indem Schiller dem Gefühl des Erhabenen die Fähigkeit abspricht, sich „um den Menschen verdient zu machen", spricht er diesem den harmonischen Charakter ab und verstärkt noch die Einseitigkeit Kants in dessen Definition des Erhabenen (siehe o. p. 22ff.).

Daß der Grundgedanke der Briefe über die ästhetische Erziehung, wonach die Schönheit die Harmonie der sinnlich-

vernünftigen Doppelnatur des Menschen darstellt, auf Kant zurückgeht, hebt Überweg[1] mit Recht hervor. Auch tadelt er[2] richtig, daß Schiller die Stufe des Spieltriebs in entwicklungsgeschichtlichem Sinne ausführt. Auch [3]Windelband führt aus, daß (i. d. Briefen ü. d. ästhet. Erziehung) der Gedanke des ästhetischen Lebens „als der spezifischen Leistung des Menschen", d. h. der Vereinigung der beiden Naturen, auf Kant zurückgeht, und zwar auf den Grundgedanken der Kritik der Urteilskraft, wonach das ästhetische Bewußtsein die Vereinigung von Natur und Freiheit vollzieht. Auch habe der Spieltrieb sein Vorbild in dem Spiel der Erkenntniskräfte bei Kant.

Wenn Schasler[4] ausführt, der Fortschritt Schillers über Kant liege hauptsächlich darin, daß bei ihm die Kunst als die Spitze alles menschlichen Seins und Wirkens erscheine, so ist dem insofern zuzustimmen, als Schiller durch die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal Kants Ästhetik erweitert hat.

Wenn Schasler[5] weiter behauptet, Schiller gehe von Kant ab, indem er das Schöne mit dem Sittlichen verknüpfe, so ist zu erwägen, daß auch Kant das Schöne mit dem Sittlichen insofern verknüpft, als das Sittliche Stoff der harmonischen Einheit des Schönen ist, und in einem anderen Sinne hat auch Schiller das Schöne und das Sittliche nicht verknüpft; die von Schiller seiner Idee der ästhetischen Erziehung zuliebe, also nur aus pädagogischem Interesse, betonte Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal kann nicht als eine Verknüpfung der Schönheit mit dem Sittlichen angesehen werden, die von Kant abführte, denn die Beziehung der Schönheit auf das Ideal der Humanität lag in Kants Sinn (siehe o. p. 7—8).

Kühnemann[6] führt mit Recht aus, daß die ideale Schönheit bei Schiller Symbol der idealen Menschheit sei, und daß das Streben Schillers, dem Ästhetischen so eine ethische Aufgabe zuzuweisen, sich aus derjenigen Auffassung des Dichterberufs erklärt, die den Künstler zum Menschenbildner macht

---

[1] A. a. O., p. 236. — [2] A. a. O., p. 237.
[3] Festgabe der Kantstudien, p. 158. — [4] A. a. O., p. 581.
[5] Ibd. p. 586. — [6] Kants und Schillers Begründung der Ästhetik.

und die in dem Bemühen herangereift ist, sich Klarheit über die sittliche Aufgabe des Dichters zu verschaffen.[1]

Und treffend hebt Kühnemann[2] hervor, daß kein Künstler wohl jemals „die Bedeutung des künstlerischen Bestandteils im Menschenleben" so klar und tief gesehen habe wie Schiller; die Bedeutung nämlich: daß uns die Kunst „im reinen Schauen zum Genuß der menschlichen Ganzheit" kommen lasse und dadurch zugleich „die Wiederherstellerin der ursprünglich einigen Natur"[3] werde.

Wenn Windelband[4] behauptet, Schiller habe in der ästhetischen Funktion die wertvollste und vollkommenste Ausprägung des menschlichen Wesens gesehen, so spricht er damit den richtigen Gedanken aus, daß das Kunstbewußtsein bei Schiller Gefühl des Ideales der Menschheit ist.

Daß die spekulative Gestaltung der Idee einer ästhetischen Kultur das Neue sei, was Schiller der Welt bringt, erwähnt Engel.[5]

Wenn auch Schiller die Schönheit zum Symbol der ausgeführten Bestimmung des Menschen macht, so hat er doch stets das Kunstgefühl von dem ethischen Ideal selbst, der schönen Seele, scheiden wollen. Wir können daher Harnack[6] nicht zugeben, daß Schillers Interesse nicht auf die Schönheit, sondern auf den schönen Menschen gehe, in dem Sinne, daß Schiller gar nicht die Schönheit definiert habe, sondern den schönen Menschen[7], und daß Schiller fragte, wer zu dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils berechtigt sei: Schiller fragte vielmehr, auf welche ethische Stufe der Mensch gelangen müsse, um in seiner moralischen Verfassung dem ästhetischen Gefühlszustand zu entsprechen.

Verwechslung des Gefühls des Schönen mit dem ethischen Ideal des schönen Menschen scheint auch vorzuliegen, wenn Harnack behauptet, Schiller gehe darin über Kant hinaus, daß er der ästhetischen Urteilskraft in dem Menschen ein bestimmtes Gebiet zugewiesen habe, während Kant die ästhetische Betrachtung gleichsam nur aus Irrtümern,

---

[1] A. a. O., p. 103. — [2] Schiller, p. 366—367. — [3] Ibd. p. 365.
[4] Die Gesch. d. neuren Philos., II. Bd., p. 260.
[5] A. a. O., p. 13. — [6] A. a. O., p. 41. — [7] Ibd. p. 46.

wie z. B. Wahrnehmung von Zweckmäßigkeit ohne Zweck, hervorgehen lasse: Richtig ist nur, daß Schiller, entschiedener als Kant, der ästhetischen Betrachtung in dem Gefühl, aber auch nur im Gefühl, des Menschen, d. h. des schönen Menschen, ihr Gebiet zugewiesen hat, insofern nämlich Schiller das Gefühl der Harmonie der beiden Naturen deutlich als Gefühl des Ideales der Menschheit bestimmt hat. Jedoch ist es irreführend, zu sagen, Schiller habe im Menschen der ästhetischen Betrachtung ihr Gebiet zugewiesen: Der Mensch, d. h. der schöne Mensch, darf vielmehr nur Gebiet der Ethik sein; er ist das Ideal der Ethik. Die ästhetische Urteilskraft aber hat bei Kant und bei Schiller ihr Gebiet in Freiheit und Natur, welche sie beide zum Gefühl der Harmonie beider und damit zum Gefühl des schönen Menschen formt. Schiller hat aber keineswegs das ethische Ideal selbst mit dessen gefühlsmäßigem Erleben im Gefühl des Schönen gleichsetzen wollen.

Zimmermann[1] behauptet, Schiller habe in den Briefen über die ästhetische Erziehung einen objektiven Begriff der Schönheit aufgestellt. Doch vermögen wir in der Schönheit, als Gefühl der Idee der Menschheit, erstens keinen objektiven Begriff und zweitens keine Beziehung zum Problem der Kalliasbriefe zu erkennen.

Daß die energische Schönheit der Briefe über die ästhetische Erziehung in der Abhandlung „Über das Erhabene" in ihrer pädagogischen Wirkungsart dargestellt wird, heben hervor Harnack[2] und Berger.[3]

Unruh[4] sieht darin, daß Schiller das Erhabene im Idealschönen auflösen will, einen Fortschritt über Kant. Wir glauben, gezeigt zu haben, daß das Erhabene, so wie es Schiller tatsächlich beschreibt, eben der Auflösung im Idealschönen spottet.

Tomaschek[5] erkennt die Befangenheit Schillers, die darin besteht, daß er den moralischen Stoff des Gefühls des Erhabenen einseitig herauskehrt, indem er dieses Gefühl lediglich Gefühl des Gegensatzes sein läßt.

---

[1] A. a. O., p. 54. — [2] A. a. O., p. 49.
[3] Schiller, sein Leben und seine Werke, II. Bd., p. 218.
[4] p. 9. — [5] A. a. O.

5. Die Theorie der Tragödie.

Haben wir gesehen, daß Schiller das Erhabene einseitig als Gefühl des moralischen Vermögens im Gegensatz zum Gefühl der sinnlichen Begrenzung auffaßt und demgemäß ihm die Fähigkeit abspricht, zur Humanität zu bilden — es soll sich ja bloß um den reinen Dämon verdient machen; nicht, wie das Schöne, um den Menschen —, so werden wir von vornherein erwarten, daß in der Theorie der Tragödie diese Einseitigkeit nicht beseitigt sei.

Ehe wir indessen auf Schillers Theorie der tragischen Kunst eingehen, ist es nötig, uns über eine prinzipielle Frage zu verständigen: Wir wollen klarlegen den Unterschied zwischen ästhetischer Beurteilung einer Erkenntnis oder einer sittlichen Handlung und dem reinen Geschmacksurteil.

Man kann eine bestimmte Erkenntnis in zweifacher Weise beziehen: Entweder auf die Gesetzlichkeit des Verstandes: in dieser Beziehung ist sie richtig; oder aber auf die Sinnlichkeit (Anschauung): in dieser Beziehung erregt sie das Gefühl der Befriedigung — man vergleicht das Resultat (bestimmte Naturerkenntnis) mit der zu lösenden Aufgabe (empirische Anschauung) und empfindet Befriedigung darüber, die Aufgabe gelöst zu haben. Diese letztere Beziehung, bei der man vom Verstandesbegriff wieder rückwärts zur Sinnlichkeit geht, nennen wir ästhetische Beurteilung einer bestimmten Erkenntnis. Das mit dieser verbundene Gefühl der Befriedigung besagt ein Zurückschauen auf den zurückgelegten Weg.

Ebenso kann man aber auch eine bestimmte moralische Handlung in zweifacher Weise beziehen: Hinsichtlich des Sittengesetzes ist sie pflichtmäßig; bezieht man sie aber auf den durch sie bedingten Zustand unserer Sinnlichkeit, so erregt sie das Gefühl der Achtung oder des Moralisch-Erhabenen — man vergleicht den für die Sinnlichkeit zweckwidrigen Zustand derselben mit der auf Grund des moralischen Gesetzes erfolgten pflichtmäßigen Handlung und empfindet Achtung vor dem von aller sinnlichen Rücksicht unabhängigen Sittengesetz. Diese Beziehung der bestimmten moralischen Handlung, welche ein Zurückgehen auf die Sinn-

lichkeit besagt und so den Vergleich zwischen deren zweckwidrigem Zustand und der moralischen Handlung ermöglicht, nennen wir ästhetische Beurteilung einer sittlichen Handlung. Das Gefühl der Achtung oder das Moralisch-Erhabene entsteht demnach bei ästhetischer Beurteilung einer bestimmten moralischen Handlung und besagt Achtung vor dem Sittengesetz.

Auch Kant kennt ästhetische Beurteilung der moralischen Handlung[1] und sieht sie in der Beziehung auf die Sinnlichkeit: „so ist das Wohlgefallen von der ästhetischen Seite (in Beziehung auf Sinnlichkeit) negativ."[2]

Schiller kennt ebenfalls ästhetische Beurteilung des Moralischen. In der Abhandlung „Über das Pathetische" scheidet er die ästhetische Beurteilung einer Handlung von der moralischen. Die moralische Beurteilung bestehe darin, daß die Handlung mit dem Sittengesetz verglichen werde; die ästhetische jedoch darin, daß die Handlung und das ihr zugrunde liegende Vermögen der Sinnlichkeit gegenübergestellt werde: [3]„Insofern wir also Handlungen moralisch beurteilen und sie auf das Sittengesetz beziehen . . .; insofern wir aber auf die Möglichkeit dieser Handlungen sehen und das Vermögen des Gemüts, das denselben zum Grund liegt, auf die Welt der Erscheinungen beziehen, d. h. insofern wir sie ästhetisch beurteilen . . ."

Bei der moralischen Beurteilung [4]„stellen wir das sinnlich beschränkte Individuum . . . dem absoluten Willensgesetz . . ., hier hingegen (sc. bei der ästhetischen Beurteilung) stellen wir das absolute Willensvermögen . . . den Schranken der Sinnlichkeit gegenüber".

Aber freilich erkennt Schiller nicht, daß diese ästhetische Beurteilung grundverschieden ist vom reinen Geschmacksurteil, und dieser Irrtum, der Schiller, wie wir gleich sehen werden, bei seiner Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens etc." verhängnisvoll geworden ist, zeigt sich auch noch in der Abhandlung „Über das Pathetische". Bei der ästhetischen Beurteilung wird, wie Schiller richtig hervorhebt,

---

[1] Vgl. Kr. d. U. in Philos. Bibl., Bd. 39, p. 125—126.
[2] Ibd. p. 125. — [3] Werke (Säk.-Ausg.), XI, p. 269.
Werke, XI, p. 268.

das sittliche Vermögen (der Gattung) gegen die Natur gehalten; beim reinen Geschmacksurteil hingegen kommt alles darauf an, daß ich mein sittliches Vermögen gegen meine Sinnlichkeit halte!

Übrigens kennt Schiller auch das Vergnügen oder das Gefühl der Befriedigung, welches bei ästhetischer Beurteilung einer bestimmten Erkenntnis entsteht, und unterscheidet diese ästhetische Beurteilung einer Erkenntnis richtig vom reinen Geschmacksurteil: [1]„Zwar gibt es auch von der höchsten Abstraktion einen Rückweg zur Sinnlichkeit . . . Aber wenn wir uns an Erkenntnissen ergötzen, so unterscheiden wir sehr genau unsere Vorstellung von unserer Empfindung und sehen diese letztere als etwas Zufälliges an . . . Aber ein ganz vergebliches Unternehmen würde es sein, diese Beziehung auf das Empfindungsvermögen von der Vorstellung der Schönheit absondern zu wollen.“ Hier haben wir erstens den richtigen Gedanken, daß die ästhetische Beurteilung einer Erkenntnis und das daraus entspringende Vergnügen auf einem „Rückweg zur Sinnlichkeit“ beruhe, denn alle ästhetische Beurteilung beruht auf einem „Rückweg“ von der Erkenntnis, bzw. von der Handlung zur Sinnlichkeit, und zweitens wird die ästhetische Beurteilung der Erkenntnis darin richtig vom reinen Geschmacksurteil des Schönen geschieden, daß erstere deutlich die bestimmte Vorstellung, d. h. Erkenntnis, von dem Vergnügen scheide, daß also bei ästhetischer Beurteilung der Erkenntnis immer an eine bestimmte Erkenntnis das Vergnügen anknüpfe, was beim Schönen durchaus nicht der Fall ist, wo vielmehr die Erkenntnis den schönen Schein zerstört!

Leider hat Schiller die ästhetische Beurteilung des Moralischen nicht vom reinen Geschmacksurteil des Erhabenen geschieden (siehe p. 93).

Von der ästhetischen Beurteilung nicht scharf genug zu scheiden ist das reine ästhetische Urteil: Dieses geht gar nicht aus von einer bestimmten Erkenntnis oder einer bestimmten moralischen Handlung — wie es bei ästhetischer Beurteilung geschieht —, um sie rückwärts auf die Anschauung, bzw. Sinnlichkeit zu beziehen, sondern es geht

[1] Werke, XII, p. 101.

umgekehrt von der Anschauung aus, um diese auf das Gefühl bloß möglicher Erkenntnis (beim Schönen), oder das Gefühl bloß möglicher Sittlichkeit (beim ästhetisch Erhabenen) zu beziehen; das reine Geschmacksurteil bezieht die Anschauung im Gefühl des Schönen auf mein Erkenntnisvermögen, im Gefühl des Erhabenen auf mein sittliches Vermögen.[1]

Wenn wir die logisch-moralische Beziehung, das reine ästhetische Urteil und die ästhetische Beurteilung miteinander vergleichen, so zeigt sich, daß beim logisch-moralischen Urteil die Anschauung, bzw. die Sinnlichkeit, unter die Funktionen der logischen Einheit[2], bzw. unter das moralische Gesetz, subsumiert wird. Beim ästhetischen Urteil hingegen[3] wird von der Unterordnung der Anschauung unter die logischen Einheitsfunktionen (beim Schönen) und unter das moralische Gesetz (beim Erhabenen) abgesehen und die Anschauung samt der Möglichkeit der logisch-moralischen Objektivierung auf das Gefühl bezogen. So wird die logisch-moralische Beziehung gefühlsmäßig, der logisch-moralische Inhalt geht ein ins Gefühl, dieses wird seinerseits objektiviert zu einem Gefühl des Spielens mit möglichen logisch-moralischen Beziehbarkeiten. Daß und wie aus dem Gefühl des Spielens mit möglicher logischer Beziehung, d. h. aus dem Gefühl des Spieles zwischen Einbildungskraft und Verstand, deren Proportion von der logischen Beziehung vorausgesetzt wird, das Gefühl der Harmonie zwischen Sinnlichkeit (Verstand) und Vernunft[4] wird, ist früher dargelegt worden. Desgleichen, wie aus dem Gefühl des Spielens mit möglicher moralischer Beziehung, da dieses Spielen nur unter Ausschluß der Rücksicht auf unsere sinnliche Natur stattfindet, infolge des Sichsehnens nach harmonischer Vereinigung das Gefühl der Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft oder des ästhetisch Erhabenen wird.

---

[1] Freilich nur zunächst, da schließlich bei beiden die Harmonie von sinnlichem und sittlichem Vermögen resultiert.

[2] D. h. der Einheit des logischen Bewußtseins.

[3] Vgl. p. 2.

[4] D. h. des Schönen.

Die ästhetische Beurteilung endlich geht nicht von der Anschauung aus wie das reine Geschmacksurteil und das logische Urteil, sondern knüpft stets an eine bestimmte Erkenntnis oder moralische Handlung an, um diese rückwärts auf die Anschauung oder Sinnlichkeit zu beziehen. Hierbei findet denn freilich ein spielendes Verweilen bei dem Vergleichen zwischen Anschauung und Erkenntnisresultat, bzw. Sinnlichkeit und moralischer Handlung, statt, aber es kann von keinem freien, schöpferischen Spielen die Rede sein, da eine ganz bestimmte Erkenntnis oder moralische Handlung verglichen wird. Beim reinen ästhetischen Urteil handelt es sich jedoch um ein freies, schöpferisches Spielen!

Wie man übrigens das Logische und Moralische ästhetisch beurteilen kann, so kann man auch das Ästhetische logisch oder moralisch beurteilen. Aber ebensowenig wie logisch-moralische Beurteilung des Ästhetischen identisch ist mit logischem Urteil oder moralischer Handlung, ebensowenig ist ästhetische Beurteilung des Logischen und Moralischen identisch mit dem reinen ästhetischen Urteil.

Wir müssen nun noch näher eingehen auf das Verhältnis von ästhetischer Beurteilung des Moralischen und dem reinen Geschmacksurteil des Erhabenen.

Wir haben gezeigt, daß das reine ästhetische Urteil des Schönen und des Erhabenen nicht verwechselt werden darf mit ästhetischer Beurteilung, sei es einer Erkenntnis, sei es einer Handlung. Nun kommt als Teilgefühl des Harmoniegefühls beim Schönen die gefühlsmäßige Auflösung des Erkenntnisinhaltes zur Geltung, und zwar im Gefühl des Spielens mit bloß möglicher objektiver Beziehung, welches Spiel dann weiter den moralischen Inhalt hineinbezieht.

Dieses Teilgefühl des Schönen ist ebensowenig wie das Gesamtgefühl des Schönen identisch mit ästhetischer Beurteilung einer Erkenntnis.

Entsprechend kommt beim Erhabenen als Teilgefühl des Harmoniegefühls die gefühlsmäßige Auflösung des sittlichen Inhaltes zur Geltung, und zwar im Gefühl des Spielens mit bloß möglicher moralischer Beziehung. Dieses Gefühl meines moralischen Vermögens, welches im exklusiven Gegensatz zum Gefühl meiner sinnlichen Begrenzung stattfindet und welches eben darum zum Gefühl

der ersehnten Harmonie der beiden Naturen führt, ist als bloßes Teilgefühl des Erhabenen ebensowenig wie das Gesamtgefühl der ersehnten Harmonie des Erhabenen identisch mit ästhetischer Beurteilung einer sittlichen Handlung.

Zur leichteren Verständigung schlagen wir die folgende terminologische Unterscheidung vor:

Das Gefühl, welches bei ästhetischer Beurteilung einer moralischen Handlung entsteht, nennen wir, im Anschluß an Kant, das Gefühl der Achtung, moralisches Gefühl. Es besagt in letzter Linie Achtung vor dem Sittengesetz oder dem moralischen Vermögen der Gattung. Es kann auch genannt werden: Gefühl des Moralisch-Erhabenen. Das Teilgefühl hingegen, welches beim ästhetisch Erhabenen vorkommt, das Gefühl des exklusiven Gegensatzes meines sittlichen Vermögens zu meiner Sinnlichkeit, nennen wir reines Freiheitsgefühl[1]: Es besagt nicht, wie das moralische Gefühl, Achtung vor dem der bestimmten moralischen Handlung zugrunde liegenden Sittengesetz, nicht ein Vergleichen der bestimmten Handlung mit dem durch sie hervorgerufenen Zustand unserer Sinnlichkeit, sondern ein völliges Absehen von unserer sinnlichen Natur im Gefühl meiner übersinnlichen Natur. Während also das moralische Gefühl sich auf das Sittengesetz oder auf das moralische Vermögen der Gattung[2] bezieht, bezieht sich das reine Freiheitsgefühl jedesmal auf mein subjektives moralisches Vermögen; während das moralische Gefühl ferner nur ein Vergleichen zwischen Sittengesetz und Sinnlichkeit enthält, bedeutet das reine Freiheitsgefühl ein völliges Absehen von meiner sinnlichen Natur, indem ich im exklusiven Gegensatz zu ihr meine Freiheit fühle; während endlich das moralische Gefühl mit Interesse an der Existenz der ästhetisch beurteilten bestimmten Handlung verbunden ist[3], ist das reine

[1] Bei Schiller kommt der Ausdruck „Freiheitsgefühl“ vor im Aufsatz „Über das Pathetische“; s. Werke, XI, p. 261.

[2] So Schiller, Werke, XI, p. 268, Zeile 13.

[3] Schiller behauptet („Über das Pathetische“), daß auch unmoralische Handlungen in ästhetischer Beurteilung gefallen. Bei diesen scheint nun die ästhetische Beurteilung nicht mit Interesse verbunden zu sein; indessen ist zu beachten, daß unmoralische Handlungen in

Freiheitsgefühl, da es sich auf gar keine bestimmte moralische Handlung bezieht, völlig ohne Interesse. Die Bezeichnung reines Freiheitsgefühl für das Teilgefühl des ästhetisch Erhabenen soll also das Absehen (daher reines Freiheitsgefühl!) von der sinnlichen Natur, damit aber die Ablehnung eines Vergleichens zwischen bestimmter moralischer Handlung und Sinnlichkeit, damit Ablehnung der Anknüpfung an eine bestimmte Handlung, dadurch Ablehnung des Hineinspielens von moralischem Interesse und Ausschließung des Gefühls der Achtung vor dem Sittengesetz, bzw. dem moralischen Vermögen der Gattung, besagen. So bezeichnet das reine Freiheitsgefühl den Gegensatz zum moralischen Gefühl der Achtung.

Das Harmoniegefühl endlich, welches aus dem reinen Freiheitsgefühl resultieren muß, da das völlige Absehen von der Sinnlichkeit zum Gefühl der ersehnten Harmonie zwischen unseren beiden Naturen führen muß, nennen wir das ästhetisch Erhabene, im Gegensatz zum Moralisch-Erhabenen oder dem moralischen Gefühl der Achtung. Während das Moralisch-Erhabene besagt, daß das Sittengesetz, bzw. das moralische Vermögen der Gattung, über die Sinnlichkeit erhaben ist, besagt das ästhetisch Erhabene, daß ich mich über allen Konflikt, über jede Kluft, zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit erhaben, genauer erhoben, fühle.

Beim Moralisch-Erhabenen (dem moralischen Gefühl der Achtung) fühlt man die Erhabenheit des Sittengesetzes oder des moralischen Vermögens der Gattung über die Sinnlichkeit; beim reinen Freiheitsgefühl fühle ich mich frei von aller sinnlichen Begrenzung; beim ästhetisch Erhabenen endlich fühle ich mich erhaben, d. h. emporgehoben, über die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit.

ästhetischer Beurteilung nur dann gefallen, wenn sie Achtung vor dem Vermögen erregen, welches sich über die Ansprüche der Sinnlichkeit hinwegzusetzen vermag, wenn sie also die „Anlage", die „menschliche Bestimmung" (Werke, XI, p. 264) zur Moralität bezeugen. Mithin ist in diesem Fall zwar nicht Interesse an der Handlung selbst, wohl aber an der Möglichkeit moralischen Handelns vorhanden.

Wir haben oben dargetan (siehe o. p. 21ff.), daß Kant das reine Freiheitsgefühl schon als das ästhetisch Erhabene gelten läßt, wenn er auch stellenweise die Forderung des harmonischen Charakters auch für das Erhabene stellt. Auch haben wir darauf hingewiesen, daß Kant weiterhin, wenigstens terminologisch, das reine Freiheitsgefühl mit dem moralischen Gefühl der Achtung identifiziert.[1]

Ist schon die Gleichsetzung des reinen Freiheitsgefühls mit dem ästhetisch Erhabenen abzulehnen, da sie eine einseitige Hervorkehrung des moralischen Stoffs des ästhetischen Bewußtseins, der im reinen Freiheitsgefühl zur Geltung kommt, besagt, so ist erst recht die Gleichsetzung des reinen Freiheitsgefühls mit dem moralischen Gefühl abzulehnen: Jene erste Gleichsetzung nimmt das Teilgefühl für das Gesamtgefühl; sie faßt lediglich den Stoff des ästhetischen Bewußtseins des Erhabenen in moralischer Einseitigkeit; diese letztere Gleichsetzung dagegen verläßt das ästhetische Bewußtsein und ersetzt dieses durch ästhetische Beurteilung des Moralischen. Während die erste Gleichsetzung immerhin die Auflösung des moralischen Bewußtseinsinhaltes in die ästhetische Gefühlsform beibehält, zerstört die zweite Gleichsetzung diese Gefühlsform, da das moralische Bewußtsein bei ästhetischer Beurteilung des Moralischen eben nicht in das Gefühl eingeht, sondern selbständig neben der ästhetischen Beurteilung bestehen bleibt.

Daß Schiller, Kant folgend, ebenfalls das reine Freiheitsgefühl als das ästhetisch Erhabene gelten läßt, ist bereits dargelegt und erklärt worden (siehe o. p. 50ff.), auch daß er durch seine Definition des Erhabenen die schließliche Harmonisierung unserer beiden Naturen ausschließt, wiewohl er fordert, daß das Erhabene im Ideal-Schönen aufgehen solle. Aber nicht nur diese stoffliche Ungenauigkeit in der Definition des Erhabenen hat Schiller von Kant übernommen und verstärkt, sondern er hat auch den bei Kant bloß terminologisch vorhandenen systematischen Fehler der Gleichsetzung des reinen Freiheitsgefühls mit dem bei ästhetischer Beurteilung des Moralischen entspringenden moralischen Gefühl der Achtung übernommen und die

[1] Siehe oben p. 24ff.

terminologische Gleichsetzung zu einer faktischen gemacht.

Damit kommen wir zu Schillers erstem Aufsatz über das Tragische, zu der Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen". In dieser nämlich ist Schiller die Gleichsetzung von reinem Freiheitsgefühl und moralischem Gefühl verhängnisvoll geworden!

Zwar wird das Erhabene in Kantischem Sinne (als reines Freiheitsgefühl) definiert[1]: Der Gegenstand des Erhabenen widerstreite unserem sinnlichen Vermögen, und diese Unzweckmäßigkeit müsse uns Unlust erwecken. Aber sie werde zugleich Veranlassung, in uns ein anderes Vermögen wachzurufen, welches dem, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen ist. Also das Kantische Schema: Unlust über die Zweckwidrigkeit für die Sinnlichkeit erregt Lust über die Zweckmäßigkeit dieser Zweckwidrigkeit, für die Vernunft!

Auch klingt es vielversprechend, wenn Schiller als Zweck der Kunst das Vergnügen ansetzt. Indessen dies Vergnügen soll durch Moralität erweckt werden: [2]„Aus ihr (sc. einer Philosophie der Kunst) würde sich ferner ergeben, daß die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse."

Hier sehen wir den Irrtum Schillers sich ankündigen, als ob die Moralität der vorgeführten Handlung schon das tragische Vergnügen begründen könne und als ob dieses nicht vielmehr davon abhinge, daß der Zuschauer in den Gemütszustand des ästhetisch Erhabenen versetzt werde, was mit der objektiven Moralität der Handlung gar nichts zu tun hat!

In der Folge zeigt sich denn auch, daß Schiller das tragische Vergnügen als das Vergnügen an moralischer Zweckmäßigkeit ansieht. Es erscheint als identisch mit dem Gefühl der Achtung bei ästhetischer Beurteilung des Moralischen. Ästhetische Beurteilung der Moralität soll also das reine Geschmacksurteil des Erhabenen ausmachen!

---

[1] Werke, XI, p. 144. — [2] Werke, XI, p. 140.

Zwar behauptet Schiller, daß auch das Leiden des Bösewichts tragisch sein könne[1]; hier scheint also das tragische Vergnügen nicht auf ästhetischer Beurteilung moralischer Zweckmäßigkeit zu beruhen, da der Verbrecher ja moralisch zweckwidrig handelt; indessen soll, nach Schillers Meinung, das Leiden des Bösewichts nur insofern tragisch sein, als er es selbst, aus Reue über seine Taten, über sich verhängt. In diesem Fall liegt also zwar nicht ästhetische Beurteilung einer bestimmten, moralisch zweckmäßigen Handlung dem tragischen Vergnügen zugrunde, wohl aber ästhetische Beurteilung einer bestimmten Handlung, die, da sie aus Reue über die Verletzung des Sittengesetzes geschieht, indirekt die Macht desselben darstellt.

Das tragische Vergnügen beruht also, nach Schillers Abhandlung „Über den Grund etc.", auf ästhetischer Beurteilung einer bestimmten Handlung, die direkt (bei dem durch die moralisch gute Handlung verursachten Leiden des Tugendhaften) oder indirekt (bei dem aus Reue selbstgewählten Leiden des Bösewichts) die Macht des Sittengesetzes veranschaulicht. Das Gefühl der Achtung wird so von Schiller für das reine Freiheitsgefühl eingesetzt:

[2]„Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen Gesetzes . . . ist ein so hohes . . . Gut, daß wir sogar versucht werden, uns mit dem Übel auszusöhnen, dem wir es zu verdanken haben."

[3]„Ob der Tugendhafte freiwillig sein Leben dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grade empor."

Diese Achtung für das Sittengesetz soll das tragische Vergnügen ausmachen!

Daher sollen wir Vergnügen an dem Leiden des Koriolan empfinden, weil es moralisch zweckmäßig (pflichtmäßig) ist und in ästhetischer Beurteilung unsere Achtung vor dem Sittengesetz erregt. Ich soll daran Vergnügen finden, daß der Held durch sein pflichtgemäßes Leiden mir die Erhaben-

[1] Werke, XI, p. 148. — [2] Werke, XI, p. 147. — [3] Ibd. p. 149.

heit des Sittengesetzes veranschaulicht: nicht etwa daran, daß ich mit dem Helden mitleide, d. h. mich mit ihm verwechsle, und also zum Genuß des reinen Freiheitsgefühls und des ästhetisch Erhabenen komme!

Hier sehen wir, zu welch verhängnisvollem Irrtum Schiller dadurch kommt, daß er das reine Freiheitsgefühl, das Teilgefühl des reinen Geschmacksurteils, mit der ästhetischen Beurteilung des Moralischen verwechselt: Das Mitleid wird beim tragischen Genuß ausgeschaltet; wir wären, nach Schillers Theorie, kalte Zuschauer, deren tragisches Vergnügen von dem an einem historischen Bericht nicht wesentlich verschieden wäre; es wäre gleichgültig, ob uns von einer moralischen Handlung erzählt wird, oder ob wir Zuschauer bei der Aufführung eines tragischen Dramas oder Leser einer tragischen Dichtung sind! Nicht nur das Mitleid, das doch als wesentlicher Bestandteil der tragischen Wirkung gilt, sondern überhaupt die Kunstform des Tragischen würde durch Schillers Theorie ausgeschaltet, da ja das Gefühl der Achtung bei historischer Lektüre von einer moralisch großen Handlung oder bei mündlichem Bericht von einer solchen schon erregt werden kann.

Zu diesem schwerwiegenden Irrtum, der Schillers Theorie des tragischen Vergnügens in seiner ersten Abhandlung über die tragische Kunst unhaltbar macht, weil sie der künstlerischen Erfahrung widerspricht, ist Schiller dadurch gekommen, daß er das Kantische Schema: Zweckwidrigkeit (des erhabenen Gegenstandes) für meine Sinnlichkeit — Zweckmäßigkeit für mein übersinnliches Vermögen objektiviert zu dem Schema: Zweckwidrigkeit für die Sinnlichkeit — Zweckmäßigkeit für das moralische Vermögen der Gattung. Freilich konnte ihn zu dieser Verwechslung des reinen Freiheitsgefühls mit ästhetischer Beurteilung des Moralischen Kants ungenügende Terminologie verleiten, der ja das moralische Gefühl und das ästhetisch Erhabene terminologisch nicht scheidet

Übrigens hält Schiller auch in dem Aufsatz „Über das Erhabene“[1] die ästhetische Beurteilung der Moralität für ästhetisch erhaben.

[1] Werke, XII, p. 271—272.

Einen Fortschritt in der Auffassung vom Wesen des Tragischen bezeichnet Schillers Aufsatz „Über die tragische Kunst": Das tragische Vergnügen wird hier als Vergnügen des Mitleids erkannt:

[1]„Diejenige Kunst aber, welche sich das Vergnügen des Mitleids insbesondere zum Zweck setzt, heißt die tragische Kunst im allgemeinsten Verstande."

Und vorher[2] sagt Schiller, im Gegensatz zur vorigen Abhandlung, daß die moralische Vortrefflichkeit der leidenden Personen nicht den Grund des tragischen Vergnügens bilde. Während in der ersten Abhandlung[3] es ausgesprochen wird, daß das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit der tragischen Rührung und unserer Lust an dem Leiden zum Grunde liege, daß der tragische Dichter sich zum Ziele setze, das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit zu einem lebendigen Bewußtsein zu bringen, sagt Schiller in der Abhandlung „Über die tragische Kunst": [4]„Die sittliche Vortrefflichkeit der leidenden Personen, der Rückblick des mitleidenden Subjekts auf sich selbst können die Lust an Rührungen wohl erhöhen, aber sie sind die Ursache nicht, die sie hervorbringt." Also nicht die moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischer Beurteilung liegt der tragischen Rührung zugrunde, sondern das Vergnügen des Mitleids.

Daher gewähre uns der Schmerz eines Bösewichts den tragischen Genuß freilich nicht[5], aber deswegen nicht, weil er unser Mitleid nicht in dem Grade wie der leidende Held oder der kämpfende Tugendhafte errege.

Hiermit ist für die richtige Auffassung vom Wesen der tragischen Kunst sehr viel gewonnen: die Erregung des Mitleids wird als notwendige Bedingung des Tragischen anerkannt; es wird die bloße moralische Zweckmäßigkeit als Grund des tragischen Vergnügens abgelehnt und so die tragische Kunstform gerettet! Während nach dem ersten Aufsatz[6] das Leiden des Bösewichts ohne weiteres tragisch sein soll, wenn es nur in der Reue die Macht des Sittengesetzes zeigt, wird hier das Mitleid als Bedingung für den tragischen Charakter des Leidens auch des Bösewichts gefordert.

---

[1] Werke, XI, p. 161. — [2] Werke, XI, p. 160.
[3] Werke, XI, p. 152 und 154. — [4] Werke, XI, p. 160.
[5] Werke, XI, p. 160. — [6] „Über den Grund etc."

Und nun ist nur noch ein Schritt zu der Erkenntnis, daß das Mitleid als Mitleiden geeignet sei, uns in den Gemütszustand des ästhetisch Erhabenen oder, wenigstens, des reinen Freiheitsgefühls zu versetzen.

Und in der Tat versteht Schiller das Mitleid in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst" in dem Sinne, daß es als Mitleiden das übersinnliche Vermögen uns zum Bewußtsein bringe, also das reine Freiheitsgefühl in uns erzeuge.

Daß er das Mitleid als Mitleiden auffaßt, beweist der Umstand, daß er, im Sinne des Mitleids, vom „nachempfundenen Affekt"[1], ferner davon spricht, daß „die Sympathie mit fremden Leiden gerade im Moment der höchsten Illusion und im stärksten Grad der Verwechslung"[2] am lebhaftesten ergötze.

Es soll also offenbar die Sympathie in einer Verwechslung des eigenen Ich mit dem leidenden Subjekt bestehen. Diesen Gedanken spricht Schiller geradezu aus, wenn er vom tragischen Helden fordert, [3]„wir müssen, ohne uns Zwang anzutun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben fähig sein", damit das Mitleid in gehörigem Maße erregt werde.

Ist das Mitleiden so notwendige Bedingung der tragischen Wirkung, so ist es andererseits nur Bedingung zu dem Vergnügen, welches sich nicht im Mitleiden erschöpft, sondern vielmehr an die Erregung des reinen Freiheitsgefühls geknüpft ist.

Zwar bezeichnet Schiller die Rührung, d. h. das Mitleid, als Zweck der Tragödie[4]; indessen ist die Meinung die, daß die Rührung nur Mittel, Bedingung zum Zweck ist, welcher in der Wachrufung des übersinnlichen Vermögens gesehen werden muß:

[5]„Stets also kehrt die erste Frage zurück, warum eben just der Grad des Leidens den Grad der sympathetischen Lust an einer Rührung bestimme, und sie kann auf keine andere Art beantwortet werden, als daß gerade der Angriff auf unsere Sinnlichkeit die Bedingung sei, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Tätigkeit jenes Vergnügen am sympathetischen Leiden erzeugt."

---

[1] Werke, XI, p. 157. — [2] Ibd. — [3] Werke, XI, p. 169.
[4] Ibd. p. 173 und 178. — [5] Werke, XI, p. 160.

Hier wird deutlich ausgesprochen, daß das Mitleiden, welches den Angriff auf die Sinnlichkeit enthält, nur Bedingung ist, um eine Gemütskraft zu erwecken, deren Tätigkeit allererst das Vergnügen am Mitleiden bestimmt. Diese Gemütskraft wird von Schiller als „Vernunft" oder „Bewußtsein der vernünftigen Natur" bestimmt.[1]

Und wenn dann Schiller bei Besprechung der Faktoren, welche die Erregung des Mitleidens befördern, sagt, daß je lebhafter die Vorstellung des Leidens ist, desto mehr das Gemüt zur Tätigkeit eingeladen werde, [2]„desto mehr wird seine Sinnlichkeit gereizt, desto mehr also auch sein sittliches Vermögen zum Widerstand aufgefordert", so entnehmen wir daraus, daß Schiller hier den fruchtbaren Gedanken erfaßt hat, daß das Mitleid, als Mitleiden, nur den Angriff auf die Sinnlichkeit vermittle, um, im „Widerstand" gegen die sinnliche Natur, das sittliche Vermögen wachzurufen. Damit ist die „Kraft des Gemüts", von der oben die Rede war, deutlich als das reine Freiheitsgefühl, d. h., im Sinne Kants und Schillers, als das ästhetisch Erhabene gekennzeichnet.

Die Forderung der Erregung des Mitleidens, für die tragische Kunst, verbürgt den rein ästhetischen Charakter der tragischen Rührung, die Abweisung der ästhetischen Beurteilung des moralisch Zweckmäßigen als Grund derselben; die Forderung, daß durch den Angriff auf die Sinnlichkeit das sittliche Vermögen zum Widerstand aufgefordert werde, bestimmt den rein ästhetischen Charakter des tragischen Vergnügens dahin, daß durch das Mitleiden, welches den Angriff auf die Sinnlichkeit enthält, das reine Freiheitsgefühl erregt wird.

Das Mitleiden besagt, daß mein sinnliches Vermögen angegriffen wird, nicht, wie bei ästhetischer Beurteilung des Moralischen, daß das sinnliche Vermögen der Gattung erliegt; daher besagt die Kraft des Gemüts, das sittliche Vermögen, das zum Widerstand aufgefordert wird, und zwar durch das Mitleiden, daß meine übersinnliche Natur gefühlt wird, und zwar im Gegensatz zur sinnlichen, denn das sittliche Vermögen soll ja zum Widerstand aufgefordert werden!

[1] Ibd. p. 160—161. — [2] Werke, XI, p. 167.

Wir sehen so, wie Schiller vermittels des Mitleids, d. h. des Mitleidens, als Bedingung des tragischen Vergnügens, dazu gelangt, das ästhetisch Erhabene Kants, freilich nur im Sinne des reinen Freiheitsgefühls, richtig auf die Theorie der tragischen Kunst anzuwenden: Das in der ersten Abhandlung[1] („Über den Grund des Vergnügens etc.") irrtümlicherweise objektivierte Kantische Schema des Erhabenen: Zweckwidrigkeit für meine Sinnlichkeit — Zweckmäßigkeit für mein sittliches Vermögen wird nunmehr, in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst", in seiner rein ästhetischen, d. h. rein subjektiv gefühlsmäßigen Bedeutung wieder hergestellt.

Das tragische Vergnügen besteht darin, daß ich, indem ich durch Verwechslung meiner mit dem tragischen Helden meine eigene Existenz bedroht fühle[2], zum Gefühl meines übersinnlichen Vermögens komme, d. h. zum reinen Freiheitsgefühl.

Dieser Gedanke wird noch eingehender begründet in der Abhandlung „Vom Erhabenen" und in der „Über das Pathetische".[3]

Um das Erhabene, wie es Kant definiert hatte, auf die Theorie der Tragödie anwendbar zu machen, führt Schiller den Begriff des Pathetisch-Erhabenen ein[4], zum Unterschied vom Kontemplativ-Erhabenen der Macht. Beide sind Unterarten des Praktisch-Erhabenen (Dynamisch-Erhabenen bei Kant). Beim Kontemplativ-Erhabenen wird bloß die äußere Macht gegeben, und es bleibt dem Subjekt überlassen, die Vorstellung des physischen Leidens damit zu verknüpfen, um durch diese Vorstellung der sinnlichen Unzulänglichkeit wiederum das reine Freiheitsgefühl wachzurufen.

Beim Pathetisch-Erhabenen dagegen wird das Leiden selbst gegeben, und indem wir mitleiden, erzeugen wir, im Gegensatz zu unserer sinnlichen Ohnmacht, das reine Freiheitsgefühl.

Es ist klar, daß das Subjekt, welches sich frei fühlen soll, nicht selbst leiden darf, denn in diesem Fall würde es

---

[1] Siehe oben p. 102. — [2] D. h. durch Mitleiden!

[3] Werke (Säk.-Ausg.), XII, p. 293 und XI, p. 246.

[4] Auch in der Abhandlung „Über das Erhabene" kommt das Pathetische vor; Werke, XII, p. 279.

der ästhetischen Reflexion unfähig sein; ebensowenig kann die sinnliche Wahrnehmung wirklichen Leidens in uns das Gefühl der Freiheit erzeugen, weil hier die Nervenerschütterung so heftig wäre, daß sie ebenfalls die ästhetische Reflexion unmöglich machen würde.[1]

Nur das in der Einbildungskraft vorgestellte Leiden ist fähig, in uns das reine Freiheitsgefühl wachzurufen:

[2]„Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt (i. e. des Mitleidens) und mit dem Bewußtsein unserer inneren moralischen Freiheit, ist pathetisch-erhaben."

Hiermit spricht es Schiller aus, daß das Mitleiden mit dem vorgeführten Leiden uns zum Bewußtsein unserer Freiheit, d. h. zum reinen Freiheitsgefühl, führen soll.

Damit wir nun mit der Vorstellung fremden Leidens die Vorstellung des eigenen Leidens (beim Mitleiden) in so hohem Grade verbinden, daß wir uns von unserer Sinnlichkeit abgestoßen fühlen, ist es nötig, daß das fremde Leiden lebhaft dargestellt werde; damit wir aber, von unserer Sinnlichkeit abgestoßen, uns auf unser sittliches Vermögen besinnen, d. h. das reine Freiheitsgefühl erzeugen, ist es ferner nötig, daß auch die moralische Widerstandsfähigkeit gegen das Leiden dargestellt werde.

Daher stellt Schiller als Hauptbedingungen des Pathetisch-Erhabenen auf: [3]„Erstlich eine lebhafte Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen."

Die tragische Kunst nun erfüllt diese beiden Bedingungen: Sie erregt durch lebhafte Vorführung fremden Leidens unser eigenes Leid bis zum Gefühl der größten sinnlichen Bedrückung, so daß wir uns beim Mitleiden von unserer Sinnlichkeit abgestoßen fühlen, und durch Darstellung der sittlichen Widerstandskraft gegen das Leiden veranlaßt sie uns, von unserem durch Mitleiden erzeugten Leiden abzusehen, um in uns das reine Freiheitsgefühl zu erzeugen.

Daher stellt Schiller als Grundgesetze der tragischen Kunst auf:

[1] Werke, XII, p. 317. — [2] Ibd. — [3] Werke, XII, p. 319.

[1]„erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden."

Hiermit ist Kants Theorie des Erhabenen richtig auf die tragische Kunst angewendet. Schiller hat sich zu der reifen Erkenntnis durchgearbeitet, daß die Tragödie durch Erregung unseres Mitleidens, als Mittel, in uns das reine Freiheitsgefühl, als Zweck, hervorrufe:

[2]„Darstellung des Leidens — als bloßen Leidens — ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht." Zwar wird hier die „Darstellung" des Leidens als Mittel zur „Darstellung" des Übersinnlichen bezeichnet, indessen wir wissen, daß durch die „Darstellung" der „mitleidende Affekt"[3] erregt und die „innere Gemütsfreiheit" ins Bewußtsein gerufen werden soll.

Wir sehen also, wenn wir die vier Abhandlungen: „Über den Grund des Vergnügens etc.", „Über die tragische Kunst", „Vom Erhabenen" und „Über das Pathetische" bezüglich der Auffassung vom Wesen der tragischen Kunst vergleichen, ein stufenweises Fortschreiten: In der ersten Abhandlung wird irrtümlicherweise das reine Freiheitsgefühl durch ästhetische Beurteilung des Moralischen ersetzt; in der zweiten wird, vermittels des Mitleids als Mitleidens, das tragische Vergnügen in die Erregung des reinen Freiheitsgefühls gesetzt; in der dritten wird durch die Bezeichnung „pathetisch-erhaben", noch deutlicher als in der zweiten Abhandlung, der Zweck der tragischen Kunst in die Erregung des ästhetisch Erhabenen, d. h., im Sinne Schillers, des reinen Freiheitsgefühls, gesetzt: „Pathetisch-erhaben" bedeutet mitleidend erhaben und weist deutlich auf das Erhabene als Zweck des Mitleidens hin!

Wenn wir gesagt haben, Schiller habe Kants Theorie des Erhabenen richtig auf die Theorie der tragischen Kunst angewendet, so müssen wir nunmehr zwei Ausstellungen an Schillers Theorie der Tragödie machen:

---

[1] Werke, XII, p. 320. — [2] Werke, XI, p. 246.
[3] Siehe oben p. 107.

Erstens hat er, wie bei seiner Theorie des Erhabenen überhaupt, die Einseitigkeit Kants beibehalten, wonach das reine Freiheitsgefühl für die Harmonie des ästhetisch Erhabenen eingesetzt wird, wenn er auch freilich den Fehler überwunden hat, das reine Freiheitsgefühl mit ästhetischer Beurteilung des Moralischen zu verwechseln, einen Fehler, der in Kants Terminologie vorgebildet war und in Schillers erster Abhandlung über die Theorie der tragischen Kunst zutage tritt.

Zweitens aber hat Schiller die Bedingungen des tragischen Mitleidens nicht richtig aufgestellt:

Während in der Abhandlung „Über die tragische Kunst" ausdrücklich gefordert wird[1], daß wir beim Mitleiden fähig sein müssen, uns selbst mit dem tragischen Helden zu verwechseln, und also das Eintreten des Mitleidens daran geknüpft ist, daß wir uns an die Stelle des Helden setzen können, behauptet Schiller in der Abhandlung „Vom Erhabenen", daß wir mitleiden müssen, sobald wir die Vorstellung eines Leidens erhalten: [2]„Sobald wir also objektiv die Vorstellung eines Leidens erhalten, so muß vermöge des unveränderlichen Naturgesetzes der Sympathie in uns selbst ein Nachgefühl dieses Leidens erfolgen."

Dies trifft doch aber nur für den Fall zu, wo das wirkliche Leiden uns sinnlich vorgeführt würde, wo wir also unserer Gemütsfreiheit und damit der Fähigkeit der ästhetischen Reflexion beraubt würden, d. h. aber für den Fall, den Schiller ausdrücklich aus dem Gebiet des Pathetisch-Erhabenen ausscheidet. Für die tragische Kunst trifft es durchaus nicht zu, daß wir physisch genötigt wären, mitzuleiden, da uns ja die Möglichkeit der ästhetischen Reflexion bleibt. Mag das Leiden noch so lebhaft und wahr vorgeführt werden: wenn wir mit dem Helden nicht mitleiden wollen, weil wir es nicht können, so läßt uns sein Leiden nicht nur kalt, sondern stößt uns sogar ab.

Wenn nun Schiller mit Recht fordert (in d. Aufs. „Über die tragische Kunst"), daß wir, um mitzuleiden, fähig sein müssen, uns selbst mit dem Helden zu verwechseln, so gibt er doch nicht eine ausreichende Bedingung für das Eintreten

---

[1] Siehe oben p. 104. — [2] Werke, XII, p. 317.

dieser Verwechslung, wenn er sie auf die „Wahrheit“[1] der Darstellung des Leidens gründet.

Wir glauben vielmehr, daß sich überhaupt keine bestimmte Bedingung für die Möglichkeit der Verwechslung des Zuschauers mit dem Helden geben lasse, noch gegeben werden dürfe; daß es vielmehr eine vom tragischen Dichter ewig neu zu lösende Aufgabe sei, seinen Helden so auszustatten, daß wir uns mit ihm verwechseln und daher mit ihm mitleiden können.

Wenn wir daher vorschlagen, diejenige Darstellung des Leidens, die nötig ist, um uns zur Verwechslung unserer selbst mit dem tragischen Helden und also zum Mitleiden zu veranlassen, dahin zu bezeichnen, daß der Held uns sympathisch sein müsse, so soll das nicht heißen, daß damit eine bestimmte und überhaupt angebbare Eigenschaft des tragischen Helden gemeint sei; der Held ist uns sympathisch, soll nur heißen, er stellt sich uns so dar, daß wir uns an seine Stelle setzen und mit ihm sympathisieren, d. h. mitleiden können. Sympathisch heißt uns also: so beschaffen, daß! Die Antwort auf die Frage: wie beschaffen? muß und kann nur der geniale Dichter stets aufs neue geben!

Der Ausdruck sympathisch klingt an an Sympathie, was im Sinne Schillers Mitleiden bedeutet; er drückt also lediglich die Forderung der Möglichkeit, ja der Notwendigkeit des Eintretens des Mitleidens aus: Wenn der tragische Held nicht so dargestellt wird, daß er uns, gleichwie nach einem Naturgesetz[2], in den Kreis seines Leidens bannt, so ist es um die tragische Wirkung geschehen; dann gibt es kein Mitleiden und daher auch keine Erhebung zum reinen Freiheitsgefühl.

Nun leugnen wir nicht, daß die Wahrheit der Darstellung des Leidens und die Lebhaftigkeit der Darstellung höchst wichtige Faktoren für die Möglichkeit, aber auch nur die Möglichkeit, des Mitleidens sind; aber wir leugnen, daß sie ein notwendiges Eintreten des Mitleidens verbürgen.

Auch in der Größe des tragischen Menschen[3] sehen wir zwar ein wichtiges poetisches Mittel, das wohl möglicher-

---

[1] Werke, XI, p. 168ff. — [2] Also mit Notwendigkeit!
[3] Volkelt, a. a. O.

weise zum tragischen Effekt führen kann, aber wiederum kein Kriterium, welches die Notwendigkeit desselben verbürgte.

Und wenn Lipps[1] behauptet, es sei für den Eindruck der Tragik wichtig, wieweit wir, abgesehen vom Leiden des Helden, mit ihm sympathisieren können, mit dem Guten in ihm oder mit seiner Kraft, so können wir in der moralischen Vortrefflichkeit und in der Kraft des leidenden Helden ebenfalls keine ausreichende Bedingung für die Notwendigkeit der tragischen Wirkung sehen, wenn wir auch, wie bei Volkelt, die Richtigkeit des Gedankens anerkennen, daß durch das bloße Leiden die tragische Wirkung noch nicht erreicht werden kann.

Nach unserer Meinung kann und darf eben keine bestimmte Bedingung für das Eintreten des Mitleidens, bzw. der tragischen Wirkung, angegeben werden. Es gibt keine positive Bedingung, sondern nur die negative, welche besagt: Wenn das Leiden nicht so dargestellt wird, daß wir notwendig mitleiden, so gibt es keine tragische Wirkung. Könnte man angeben, wie das Leiden des tragischen Helden denn nun dargestellt werden müsse, damit wir mitleiden, so könnte man damit ein objektives Kriterium, ein objektives Prinzip der tragischen Kunst: also, allgemein, des Geschmacks angeben, was unmöglich ist.

Ebensowenig wie ich beim schönen und erhabenen Naturobjekt angeben kann, auf welcher objektiven Eigenschaft es beruhe, daß ich meinem subjektiven Harmoniegefühl Notwendigkeit und daher Allgemeingültigkeit zuschreibe, kann ich beim tragischen Gefühl angeben, auf welcher objektiven Beschaffenheit der Darstellung des Leidens oder der leidenden Personen es beruhe, daß ich meinem subjektiven Mitleiden Notwendigkeit und daher Gültigkeit für jedermann zuschreiben, deshalb auch meiner subjektiven Erhebung Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit zuschreiben kann.

Und wie ich deshalb den Anspruch der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit für mein gefühlsmäßiges Erlebnis beim schönen und erhabenen Naturobjekt auf die

[1] A. a. O., p. 567.

Idee der subjektiven Zweckmäßigkeit und das ästhetische Ideal des Gemeinsinns begründen muß, so muß ich auch beim tragischen Genuß den Anspruch der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit für mein gefühlsmäßiges Erlebnis des Mitleidens, und dadurch der Erhebung zum Gefühl der Freiheit, auf die Idee begründen.

Die tragische Kunst wäre ja erlernbar, wenn man angeben könnte, auf welchen objektiven Bedingungen die tragische Wirkung sich aufbaut!

Wenn also Schiller in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst" mit Recht fordert, daß wir fähig sein müssen, uns mit dem tragischen Helden zu verwechseln, so irrt er doch, wenn er meint, bestimmte Bedingungen für diese Selbstverwechslung aufstellen zu können: Damit wäre ein objektives Prinzip der tragischen Rührung, die auf der Selbstverwechslung beruht, gefunden.

Wenn er andererseits in dem Aufsatz „Vom Erhabenen" meint, das Mitleiden erfolge unwillkürlich, durch physische Nötigung, so irrt er wiederum, denn das hieße die zum Kunstgenuß nötige Gemütsfreiheit nehmen, die ja Schiller mit Recht selbst fordert.

Dadurch aber, daß Schiller den Gedanken der Notwendigkeit der Selbstverwechslung mit dem leidenden Helden nicht genügend beachtet hat, ist er zu dem Irrtum wieder verleitet worden, den er seit der Abhandlung „Über die tragische Kunst" überwunden hatte: zur Verwechslung der ästhetischen Beurteilung einer bestimmten Handlung (des Moralischen) mit dem rein ästhetischen Gefühl.

Bei Erörterung der verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden kommt nämlich Schiller zu dem Ergebnis, daß die moralische Selbständigkeit nicht notwendig dadurch dargestellt zu werden brauche, daß der Held aus Pflichtgefühl selbst sein Leiden wähle; sie könne vielmehr auch so dargestellt werden, daß die tragische Person eine übertretene Pflicht moralisch büße[1], oder wenigstens, bei unmoralischem Handeln, eine starke Willenskraft[2] äußere. Wo nur der Dichter eine starke Äußerung von Freiheit und Willenskraft antreffe, da habe er einen

[1] Werke, XI, p. 264. — [2] Ibd. p. 273.

zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden. Es sei für sein Interesse eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen wolle, da das nämliche Maß von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden könne.

Bei der ästhetischen Beurteilung nämlich zeige das aus Reue hervorgehende Leiden zwar nicht die Erhabenheit einer moralischen Handlung, wohl aber die Erhabenheit des moralischen Vermögens, die Erhabenheit der „menschlichen Bestimmung“[1], da doch das moralische Vermögen zum Leiden der Reue treibt. Ebenso zeige die unmoralische Handlung, wenn sie nur mit großer Willenskraft und unter Mißachtung des Interesses der Sinnlichkeit ausgeführt werde, in ästhetischer Beurteilung die Erhabenheit des übersinnlichen Vermögens.

Wir geben die Möglichkeit dieser ästhetischen Beurteilung des Unmoralischen zu, ferner auch, daß sie mittelbar in den Dienst der tragischen Kunst gestellt werden kann. Aber wir geben nicht zu, daß die in ästhetischer Beurteilung erhabene, moralische oder unmoralische Handlung ohne weiteres ein zweckmäßiger Gegenstand für die dichterische Darstellung sei, und daß es gleichgültig sei, aus welcher Klasse von Charakteren der Dichter seine Helden wähle, darum nicht: weil ästhetische Beurteilung der bestimmten Handlung nicht das reine Geschmacksurteil des Erhabenen und also auch nicht die tragische Rührung ausmachen kann.

Es kommt ja gar nicht darauf an, daß der tragische Held moralisch erhaben ist, sei es, weil er aus Moralität leidet, sei es, weil er zwar unmoralisch, aber doch unter Mißachtung des Interesses der Sinnlichkeit handelt und also ein übersinnliches Vermögen zeigt, sondern alles kommt darauf an, daß der tragische Held uns zum Mitleiden zwingt, auf daß wir uns von unserem Leiden zum Gefühl unserer Freiheit erheben! Nur dann ist der Held ästhetisch erhaben, wenn wir durch Selbstverwechslung mit ihm uns erhoben fühlen; nicht dann schon, wenn bei ästhetischer Beurteilung

[1] Werke, XI, p. 264.

seines Handelns sich die Erhabenheit eines übersinnlichen Vermögens der Gattung zeigt.

Wodurch nun der tragische Held uns zum Mitleiden, zur Selbstverwechslung zwinge, läßt sich nicht angeben. Mit der Forderung, daß er uns sympathisch sein müsse, wird lediglich die Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit des tragischen Mitleidens und der tragischen Rührung überhaupt in die Idee der Zweckmäßigkeit und in das Ideal des Gemeinsinns verlegt: Der geniale Dichter offenbart diese Idee stets aufs neue!

Ist der Held deshalb, in ästhetischer Beurteilung, erhaben, weil sein Leiden pflichtgemäß ist, so kann er möglicherweise eine tragische Gestalt sein, aber nicht deshalb, weil er bei ästhetischer Beurteilung erhaben ist, sondern dann, wenn er uns sympathisch ist. Nur in diesem letzteren Fall ist er ästhetisch erhaben; bei ästhetischer Beurteilung dagegen: moralisch erhaben.

Ist andererseits der Held deshalb, bei ästhetischer Beurteilung, erhaben, weil seine an sich unmoralische Handlung doch die Erhabenheit des übersinnlichen Vermögens der Gattung zeigt, so kann er auch nicht einmal möglicherweise eine tragische Gestalt sein, vorausgesetzt natürlich, daß er überhaupt ein Bösewicht ist, denn ein Bösewicht wird uns nicht sympathisch sein. Hier ist nun anzumerken, daß der Ausdruck sympathisch bloß die Idee der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit der tragischen Rührung besagt; er hält sich daher ebenso fern von objektiver Bestimmung der Beschaffenheit der Darstellung des Leidens, wie von dem schlechthin und unrettbar subjektiven Sinn, den wir mit dem Ausdruck sympathisch verbinden, wenn wir sagen, eine Person ist mir sympathisch. Der Bösewicht ist uns nicht sympathisch heißt also: Wir können mit seinem Leiden nicht ein Mitleiden verbinden, welches wir für notwendig und gültig für jedermann in Anspruch nehmen können; daher können wir auch nicht zum Gefühl einer notwendigen und allgemeingültigen Erhebung, zum reinen Freiheitsgefühl, kommen, und zwar deshalb nicht, weil der moralische Unwille beim Leiden des Bösewichts uns vom Mitleiden, d. h. vom rein ästhetischen Gefühlserleben, abhält. Hiermit ist nun nicht etwa eine positive Bestimmung über

die Beschaffenheit der tragischen Person gegeben, die wir ja ausdrücklich als unmöglich ablehnen, sondern nur negativ wird behauptet, daß das tragische Gefühlserlebnis, das Mitleiden und die Erhebung zum reinen Freiheitsgefühl, unmöglich gemacht wird, wenn die moralische Reflexion (der moralische Unwille) das Einschlagen der ästhetischen Bewußtseinsrichtung hemmt.

Schiller ist also im Irrtum, wenn er in der Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden durch das Moralisch-Erhabene, in ästhetischer Beurteilung, schon die tragische Wirkung verbürgt sieht; das Moralisch-Erhabene, in der ästhetischen Beurteilung der bestimmten Handlung, kann nicht nur nicht die tragische Wirkung begründen, da diese, als rein ästhetisches Gefühlserlebnis, von ästhetischer Beurteilung der bestimmten Handlung grundverschieden ist, sondern es verhindert sogar die tragische Rührung, wenn es, beim Leiden des Bösewichts, die Erhabenheit des übersinnlichen, wiewohl unmoralisch tätigen, Vermögens bedeutet.

Vor diesem Irrtum wäre Schiller bewahrt geblieben, wenn er den Gedanken der Selbstverwechslung mit dem tragischen Helden als Grundlage des Mitleidens aus der Abhandlung „Über die tragische Kunst" beibehalten hätte. Die Forderung der Selbstverwechslung würde ihn daran erinnert haben, daß man mit dem moralisch-schlimmen Helden, wenn sein Handeln auch, ästhetisch beurteilt, noch so erhaben sein mag, dennoch sich nicht verwechseln, also nicht mitleiden wird, zumal Schiller in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst" ausdrücklich hervorgehoben hatte[1], daß das Leiden eines Bösewichts uns den tragischen Genuß nicht gewähre, weil er unser Mitleid nicht in genügendem Maße errege!

Wenn wir von dem tragischen Helden fordern, daß er uns sympathisch sein müsse, so soll dieser Ausdruck daher nicht nur die Ablehnung einer objektiven Bestimmung der Darstellung des leidenden Helden, wie auch des schlechthin subjektiven Sinnes, der diesem Ausdruck im gewöhnlichen Gebrauch eignet, bedeuten, und vielmehr die Begründung der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit des tragischen Mitleidens und der tragischen Erhebung auf die Idee der

---

[1] Siehe oben p. 103.

subjektiven Zweckmäßigkeit besagen, sondern er soll ebensosehr die Ablehnung des Moralisch-Erhabenen bei ästhetischer Beurteilung enthalten, da er ja an Sympathie, d. h. Mitleiden, anklingt und so die Forderung aufstellt, daß wir durch Mitleiden die Richtung des reinen ästhetischen Gefühls einschlagen.

Der Gedanke, daß eine unmoralische Handlung schon ästhetisch wirke, wenn sie nur Kraft verrate, also die Verwechslung der ästhetischen Beurteilung, in welcher die unmoralische Handlung Kraft zeigt, falls sie sich über die Sinnlichkeit hinwegsetzt, mit dem reinen Geschmacksurteil des ästhetisch Erhabenen, zeigt sich auch in den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst"[1], in dem Aufsatz „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände"[2] und in der Abhandlung „Über den Grund etc.".[3]

Man sollte bei der Betrachtung von Schillers Theorie der tragischen Kunst nicht unterlassen, ein Wort darüber zu sagen, welchen Fortschritt sie über die Bestimmungen bedeute, die Lessing, gestützt auf Aristoteles, von der Tragödie gegeben hatte.

Da ist nun sogleich zu sagen, daß der Fortschritt, den Schillers Theorie über Lessing hinaus bedeutet, erst in helles Licht gerückt wird, wenn man die Schranke beseitigt, die Schiller von Kant übernommen hat: die Ersetzung des ästhetisch Erhabenen durch das reine Freiheitsgefühl.

Wie das ästhetisch Erhabene darin sich wesentlich vom reinen Freiheitsgefühl unterscheidet, daß dieses nur das Gefühl meines sittlichen Vermögens im exklusiven Gegensatz zu meiner sinnlichen Natur, jenes hingegen besagt, daß ich mich über allen Konflikt, über die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit emporgehoben fühle, so bedeutet die tragische Rührung nicht nur, daß ich mich, mit dem sympathischen Helden mitleidend, im exklusiven Gegensatz zu meiner sinnlichen Bedrückung frei fühle, sondern sie bedeutet vielmehr, daß ich zum Gefühl der Harmonie zwischen unseren beiden Naturen mich hindurchsehne oder hindurchkämpfe.

[1] Werke, XII, p. 287—288. — [2] Werke, XI, p. 281.
[3] Werke, XI, p. 149.

Und nun übersehen wir einerseits die volle Schwere des Irrtums, den Schiller damit beging, daß er das rein ästhetische Freiheitsgefühl mit dem Moralisch-Erhabenen der ästhetischen Beurteilung verwechselte, andererseits den gewaltigen Fortschritt, den Schillers tragische Theorie über Lessing hinaus bedeutet:

Ist schon das reine Freiheitsgefühl grundverschieden vom Moralisch-Erhabenen, so ist noch vielmehr das ästhetisch Erhabene vom Moralisch-Erhabenen verschieden: Dieses letztere, das moralische Gefühl der Achtung, besagt ja: Erhabenheit des sittlichen Vermögens der Gattung über die Sinnlichkeit; das ästhetisch Erhabene dagegen ist das Gefühl der subjektiven Erhabenheit, nicht über die Sinnlichkeit, sondern über die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit!

Und nun der Fortschritt, den Schillers tragische Theorie über Lessings Aufstellungen bedeutet: Wenn, nach Lessing, Mitleid und Furcht und die Reinigung von diesen beiden Affekten die tragische Wirkung ausmachen, so ist einzusehen, daß schon die Ansetzung des reinen Freiheitsgefühles als tragischer Rührung einen großen Fortschritt bedeutet. Denn nun besteht das tragische Vergnügen nicht in der Erregung zweier Affekte und in der Zurückführung dieser auf das richtige Maß, sondern der Affekt des Mitleids, verbunden mit Furcht, wird als Mitleiden zum bloßen Mittel, um das Gefühl der Freiheit von allen Affekten, das Gefühl der übersinnlichen Natur in gänzlichem Absehen von sinnlichen Schranken, zu erzeugen.

Und nun vollends, wenn das ästhetisch Erhabene als Zweck der tragischen Kunst angesetzt wird! Dadurch erst erhält diese ihre volle und wahrhaft humane Bedeutung. Erstlich wird die tragische Rührung, da das ästhetisch Erhabene Harmoniegefühl, wie das Kunstbewußtsein überhaupt, ist, dadurch zu einer besonderen Art des Kunstgefühls, das im Schönen, im Erhabenen und im Komischen nur verschiedene Erscheinungsweisen seiner Harmonie zeigt, je nachdem die Harmonie unserer beiden Naturen, die das Kunstgefühl überhaupt zum Inhalt hat, gegeben wird (im Schönen), errungen wird (im Erhabenen), oder bewahrt wird (beim Komischen).

Ist aber das tragische Gefühl, als Gefühl des ästhetisch

Erhabenen, reines Kunstgefühl und eine besondere Erscheinungsweise des künstlerischen Harmoniebewußtseins überhaupt, so gilt für es alles das, was früher vom Kunstgefühl überhaupt und insbesondere vom Schönen, als der unmittelbarsten Erscheinungsweise des Kunstbewußtseins, gesagt wurde: Das tragische Gefühl ist Gefühl der Humanität, des ethischen Ideales! Und wie die humane und wahrhaft erlösende Wirkung des ästhetischen Gefühls überhaupt darin zu sehen ist, daß es uns das Ideal, nach dem wir alle ringen sollen, gefühlsmäßig erleben läßt, daß es uns aufatmen läßt im beseligenden Gefühl reiner Menschlichkeit, so muß diese Wirkung auch dem tragischen Gefühl und der tragischen Kunst verdankt werden.

Aber beim ästhetisch Erhabenen wird das Gefühl der Harmonie als der Humanität nicht, wie beim Schönen, gegeben· es wird sehnend errungen.

Demgemäß hat zweitens auch das tragische Gefühl neben seiner allgemeinen künstlerischen Bedeutung, die eben dargelegt wurde, noch eine besondere, die der Eigenart der erhabenen Erscheinungsweise des Kunstbewußtseins entspricht:

Während das Schöne sich leichthin über das tragische Geschick des Menschen, das aus seiner sinnlich-übersinnlichen Doppelnatur notwendig sich ergibt, hinwegsetzt, gleich als ob die Harmonie der Humanität gegeben wäre und nicht vielmehr Gegenstand ewig unerfüllten Strebens bliebe, und während das Komische ein tieferes Eingehen auf den Konflikt, der uns den Sinn beschwert, vermeidet, besteht die wahrhaft menschliche Mission des ästhetisch Erhabenen und der tragischen Kunst darin, daß diese letztere den Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit nicht verschweigt, auch nicht ihm geflissentlich aus dem Wege geht, sondern vielmehr ihn uns in seiner schärfsten Form kosten läßt: Indem wir, mit dem sympathischen Helden mitleidend, unsere eigene Existenz aufs Spiel setzen und dahingeben, erfahren wir die ganze Tragik dieses Konfliktes; die sinnliche Natur erliegt im Tode[1] dem Naturgesetz, wie sie im Leben eben diesem, und nicht dem Sittengesetz, zu folgen trachtet.

Aber wenn die tragische Kunst so zunächst unser Leid

[1] Und im mitleidenden Gefühl des Todes.

verschlimmert und bis zur äußersten Grenze treibt, so ist auch die Genesung, die sie uns bietet, um so gründlicher:

Aus dem Gefühl tiefster sinnlicher Bedrückung raffen wir uns auf im Bewußtsein unserer übersinnlichen Natur, wir gelangen zum reinen Freiheitsgefühl und, da wir dieses nur in völligem Absehen von unserer Sinnlichkeit empfinden, zum Gefühl der ersehnten Harmonie unserer beiden Naturen: Zuerst nimmt uns die sinnliche Beziehung völlig gefangen, da unsere sinnliche Natur im mitleidenden Gefühl des Todes dem Naturgesetz erliegt und, sich völlig von unserer sittlichen Natur lossagend, unsere Existenz dahingibt. Während also im Leben nur ein Konkurrieren zwischen zwei verschiedenen Prinzipien stattfindet, vollzieht sich beim mitleidenden Gefühl des Todes ein völliger Bruch zwischen unseren beiden Naturen; der Konflikt des Lebens wird künstlerisch gesteigert bis zum völligen Bruch.

Zwar bedeutet es dann eine Befreiung, wenn wir uns darauf besinnen, daß nur unsere sinnliche Natur untergeht, und wenn wir dann, von dieser ganz absehend, zum reinen Freiheitsgefühl gelangen. Indessen, wie wir zuerst uns nur sinnlich bezogen fühlten, so fühlen wir uns dann nur übersinnlich bezogen; es bleibt also das schmerzliche Bewußtsein des Bruches zwischen unseren beiden Naturen. Dieses aber verursacht ein starkes Sehnen nach harmonischer Vereinigung derselben.

So taucht schließlich als Erfüllung eines unwiderstehlichen Sehnens das gefühlsmäßige Erleben des ethischen Ideales der Humanität am Schlusse des erhabenen und tragischen Gefühlsvorganges auf. Nachdem wir uns, mit Untergang bedroht, beim Mitleiden zuerst nur sinnlich, sodann, dem Gefühl des Unterganges entfliehend, nur sittlich bezogen gefühlt haben, gelangen wir schließlich durch abwechselnd exklusive Entgegensetzung unserer beiden Naturen zum gefühlsmäßigen Erleben der Harmonie derselben: Beim tragischen Gefühl wird der Konflikt der Wirklichkeit auf die Spitze getrieben, auf daß der Konflikt, der im Leben ewig währt, zum Gefühlserlebnis der ethischen Harmonie führe. Und weil beim tragischen Genuß diese Harmonie nur nach heftigster und gründlichster Auseinandersetzung zwischen unseren beiden Naturen erlebt wird, ist sie vielleicht über-

zeugungsvoller als die Harmonie des Schönen und des Komischen. Daß sie pädagogischer sei, ist früher hervorgehoben worden (siehe o. p. 87).

Darin besteht also der Zweck der tragischen Kunst, daß sie uns, nach heftigstem Konflikt zwischen unseren beiden Naturen, das Ideal der Humanität, das im Leben ewig unerreicht bleibt, gefühlsmäßig erleben läßt.[1]

Die in Betracht kommende Literatur hat meist den wichtigen Unterschied, der zwischen den beiden Abhandlungen „Über den Grund etc." und „Über die tragische Kunst" insofern besteht, als die letztere vermittels des Mitleidens Kants Theorie des Erhabenen richtig auf die tragische Kunst anwendet, während die erstere fälschlich das moralische Gefühl schon für tragisch hält, nicht beachtet.

So behauptet Kühnemann[2] zu Unrecht, daß Schillers Theorie der tragischen Kunst[3] eine Nachahmung von Kants Theorie des moralischen Gefühls der Achtung sei. Denn diese Behauptung trifft nur zu für Schillers Abhandlung „Über den Grund etc.", nicht aber für diejenige „Über die tragische Kunst". Deshalb irrt Kühnemann, wenn er sagt[4], die letztere Abhandlung sei ein „Werk des unklaren Übergangs", genau so wie der erste Aufsatz, oder[5] sie „bewege sich nur noch schroffer auf dem Wege der früheren Schrift".

Überweg[6] erkennt zwar, daß Schiller stellenweise die tragische Lust in diejenige an objektiver (moralischer) Zweckmäßigkeit setze, aber er sieht hierin einen Vorzug, nicht einen Irrtum, des Schillerschen Denkens, da Schiller so stellenweise den Kantischen Subjektivismus in der Definition des Erhabenen überwunden habe.

Wenn Berger[7] ausführt, Schiller habe zwar den Versuch gemacht, das tragische Mitleid mit Hilfe von Kants Lehre vom Erhabenen neu zu erklären, aber es sei ihm, im Aufsatz

---

[1] v. Stein, p. 50, weist darauf hin, daß in der Mehrzahl der tragischen Kunstwerke ein versöhnendes Moment walte. Aber er sieht dieses nicht in der subjektiven Erhebung, sondern in der versöhnenden Stimmung des Dichters, bzw. in der objektiven Darstellung des versöhnenden Moments durch die Handlung selbst.

[2] Schillers philos. Schriften und Ged., p. 14.

[3] In den beiden ersten Abhandlungen. — [4] Ibd. p. 11.

[5] p. 13. — [6] p. 174. — [7] Schiller, II. Bd., p. 172.

„Über die tragische Kunst", noch nicht gelungen, moralische und ästhetische Wirkung streng zu scheiden, so können wir dieser Ausführung nicht zustimmen, da Schiller in jenem Aufsatz das rein ästhetische Freiheitsgefühl, erregt durch Mitleiden, als Zweck der Tragödie aufstellt, und auch in den späteren Aufsätzen über die tragische Kunst über diese Bestimmung nicht hinausgekommen ist.

Daß Schiller mit seiner Lehre vom Pathetisch-Erhabenen über Kant hinausgehe und Lessing ergänze, hebt Berger[1] mit Recht hervor.

Es ist irreführend, wenn Seidl[2] das Pathetisch-Erhabene Schillers als das Moralisch-Erhabene dem Erhabenen der Natur bei Kant gegenüberstellt; moralisch-erhaben ist das Moralisch-Zweckmäßige in ästhetischer Beurteilung, also das Gefühl der Achtung. Das Pathetisch-Erhabene Schillers ist, genau so wie das Erhabene der Natur bei Kant, ästhetisch erhaben[3]: Sowohl angesichts der Größe der Natur, wie der Macht der Natur, wie auch des zum Mitleiden treibenden künstlerisch dargestellten Leidens ist das Erhabene bei Kant und Schiller das reine Freiheitsgefühl.

Daß Schiller bisweilen den ästhetischen und moralischen Gesichtspunkt verwechselt habe, bemerkt Seidl richtig, insofern nämlich Schiller, wie dargetan, anfangs die ästhetische Beurteilung des Moralischen für das rein ästhetische Gefühl eingesetzt hat.

Auch entgeht Seidl nicht, daß Schillers Lehre vom Pathetisch-Erhabenen Kant ergänze.

Viel zu weit geht Hettner[4], wenn er die beiden Aufsätze „Über den Grund etc." und „Über die tragische Kunst" unfertige Aphorismen nennt, die nur nachträglich mit einigen Kantischen Anschauungen und Ausdrucksweisen verbrämt seien; der zweite Aufsatz enthält ja doch die Weiterbildung der Mitleidtheorie durch Kants Lehre vom Erhabenen!

Schasler[5] führt richtig aus, daß Schiller in der Bestimmung des Begriffs des Pathetischen über Kant hinausgehe. Freilich kann die Anwendung von Kants Theorie des Erhabenen

---

[1] Ibd. p. 189 und 190. — [2] p. 20.
[3] Genauer: das reine Freiheitsgefühl. — [4] p. 143. — [5] p. 588.

auf die tragische Kunst im strengen Sinne nicht als ein Hinausgehen angesehen werden.

Geyer[1] betont mit Recht, daß das Mitleiden bei Schiller nur Mittel zum Zweck der Erhebung sei, und daß Schiller nicht die Befriedigung über Erfüllung des Sittengesetzes als Vergnügen des Tragischen ansehe; wenn er indessen darin Gneiße (siehe unten) zustimmt, daß das tragische Vergnügen bei Schiller in dem Gefallen an der Betätigung der Kraft bestehe, so übersieht er, daß dies Vergnügen an der Betätigung der Kraft, an der moralischen Anlage lediglich Gefühl der Achtung vor dem moralischen Vermögen der Gattung ist, welches ohne jedes Mitleiden empfunden werden kann und vom reinen ästhetischen Gefühl grundverschieden ist; daß es daher ein Widerspruch ist, wenn einmal als Schillers Ansicht angegeben wird, daß das tragische Vergnügen durch Mitleiden erreicht wird, und trotzdem andererseits es Schillers Meinung sein soll, daß das moralische Gefühl der Achtung, welches kein Mitleiden voraussetzt, die tragische Rührung ausmache. Geyer sieht eben nicht, daß Schiller verschiedene Standpunkte eingenommen hat, und daß die Abhandlung „Über den Grund etc.", die allerdings das Gefühl der Achtung schon für tragisch erklärt, eben deshalb eine unmögliche Analyse des tragischen Vorgangs gibt, während die späteren Abhandlungen erst durch Mitleiden das reine Freiheitsgefühl, als Zweck der tragischen Kunst, erregt wissen wollen.

Auch Gneiße[2] erkennt das Unmögliche des Schillerschen Aufsatzes „Über den Grund etc." nicht. Er führt an, daß, nach Schiller, in diesem Aufsatz nur das Leiden, nicht aber die Handlungen der Personen, moralisch zweckmäßig sein solle; indessen das Vergnügen an moralischer Zweckmäßigkeit des Leidens ist Gefühl der Achtung vor dem übersinnlichen Vermögen der Gattung, auch wenn die Handlung selbst unmoralisch ist, also kein reines Kunstgefühl.

Heine[3] erkennt, daß der Aufsatz „Über den Grund etc." die tragische Rührung mit der Lust an moralischer Zweckmäßigkeit identifiziert, und hebt auch richtig den Fortschritt des Aufsatzes „Über die tragische Kunst" hervor, der darin

[1] I. Teil, p. 66—67.
[2] Untersuchungen zu Schillers Aufsätzen, p. 8ff. — [3] p. 20.

bestehe, daß die Zweckmäßigkeit als eine subjektive konsequenter gewürdigt werde: Im zweiten Aufsatz handelt es sich um die subjektive Erhebung des Zuschauers, nicht mehr um die moralische Erhabenheit des übersinnlichen Vermögens der Gattung!

Auch sieht Heine[1] mit Recht darin eine Inkonsequenz Schillers, daß er in der Abhandlung „Über das Pathetische" erst das Gefühl des Erhabenen subjektiv durch das Mitleid erregen will, also es als subjektive Erhebung faßt, und dann hinterher die objektive Darstellung der erhabenen Gemütsfreiheit fordert. Tatsächlich sieht ja Schiller in der Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden schon die tragische Wirkung verbürgt, gleich als ob kein Mitleiden als Vorbedingung derselben nötig wäre (siehe o. p. 115).

Was den Fortschritt betrifft, den Schillers Theorie der Tragödie über diejenige des Aristoteles, bzw. Lessings darstellt, so hebt Walzel[2] treffend hervor, daß Schiller insofern über Lessing hinausgehe, als er die Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden fordere.

Auch Engel[3] erkennt an, daß Schillers tragische Theorie über Lessing hinausführe, da Lessing die Darstellung des moralischen Widerstandes nicht fordre.

Gneiße[4] betont, daß die Wirkung der Tragödie, nach Schiller, sich als eine viel tiefere darstelle als sämtliche Auffassungen, welche die Katharsis gefunden habe.

Baumgart[5] wirft mit Recht Schiller vor, daß er in seiner Abhandlung „Über den Grund etc." das tragische Vergnügen in dem moralischen Gefühl der Befriedigung über den Sieg des Vernunftprinzips sehe, daß das Erhabene und Rührende in jener Abhandlung moralische Gefühle, also nicht rein ästhetisch seien, daß daher jene Abhandlung sich in das moralische Gebiet verirrt habe.

Aber er irrt, wenn er von diesem Vorwurf die folgenden Arbeiten Schillers über die tragische Kunst nicht ausnimmt und allgemein behauptet[6], Schiller führe die tragische Rührung darauf zurück, daß die Idee des Moralisch-Guten einen erhebenden Sieg über das selbstsüchtige Interesse davonträgt;

[1] p. 34. — [2] p. 70. — [3] p. 94. — [4] Untersuchungen etc., p. 36—37.
[5] p. 540, 547, 548, 552. — [6] p. 469.

das tragische Vergnügen beruhe bei Schiller auf dem Überschuß der moralischen Lust.

Daher bleibt auch Baumgart völlig die Erkenntnis des Fortschrittes verschlossen, den Schillers Theorie über die des Aristoteles bedeutet: Wenn er Schiller vorwirft[1], daß er die „Furcht" nicht berücksichtigt habe und in der Rührung den einzigen Zweck der Tragödie erkenne, so übersieht er, daß die Furcht im Mitleiden bei Schiller einbegriffen ist, da das Mitleiden, nach Schiller, ja so stark sein soll, daß man seine eigene Existenz, wie der tragische Held, opfert. In dem mitleidenden Gefühl des Todes ist doch selbstredend die Furcht, auch die Schicksalsfurcht mitenthalten! Zweitens übersieht Baumgart, daß das Mitleiden seinerseits nur Mittel zur subjektiven Erhebung ist, womit die objektive Erhabenheit des sittlichen Vermögens der Gattung als Inhalt der tragischen Wirkung ausgeschlossen wird.

Ganz irrig ist auch die Anwendung des Begriffs der Katharsis auf Schillers Theorie, wie sie Baumgart vornimmt[2]: Schiller habe in dem Aufsatze „Über die tragische Kunst" den Fehlschluß gemacht, daß das tragische Mitleid durch den moralischen Sinn von seinen eigennützigen Bestandteilen befreit, d. h. geläutert, werde. Denn nicht soll, nach Schillers Meinung, das Mitleid geläutert werden, sondern wir sollen uns vom mitleidenden Leiden zum Gefühl unserer übersinnlichen Natur erheben. Also völliges Absehen vom Mitleiden soll zustande kommen, nicht Läuterung desselben, da das Mitleiden ja nur Mittel zum Zweck der Erhebung ist!

Geyer[3] erkennt den Fortschritt von Schillers Theorie über Aristoteles (Lessing) an, wenn er behauptet, Schiller habe das Mitleid zum Fußgestell für die Erhabenheit der Gesinnung gemacht; aber freilich darf unter dieser nur die subjektive Erhebung im reinen Freiheitsgefühl verstanden werden.

Auch kann man mit Geyer in Schillers Theorie insofern eine Vertiefung der Katharsis sehen, als durch das reine Freiheitsgefühl eine „Erhebung unserer Vernunft über das beängstigende Treiben der Affekte"[4] zustande kommt.

Kein Verständnis für das Wesen von Schillers Theorie

[1] p. 458. — [2] p. 554. — [3] I. Teil, p. 69—70 und 73.
[4] A. a. O., p. 73; vgl. auch unsere Ausführung p. 117.

der Tragödie zeigt Wychgram[1], wenn er behauptet, Schiller sehe — mit Aristoteles — in der Erweckung des Mitleids den wahren Zweck der Tragödie. Auch scheine Schiller die reinigende Kraft, die Aristoteles diesem Gefühle zuschreibt, vorauszusetzen.

Wenn endlich Schmidt[2] behauptet, Schiller habe als Kantianer eine befriedigende Lösung des Problems der Tragödie nicht gegeben, so wird dies Urteil Schiller nicht gerecht.

[1] p. 334. — [2] p. 33.



III. Schlußbemerkung.

Es sind noch kurz einige ästhetische Schriften Schillers zu erwähnen, die bei dem bisherigen Gang unserer Untersuchung nicht herangezogen wurden.

In den Fragmenten aus den Vorlesungen findet sich der Gedanke der Freiheit in der Erscheinung, als eines objektiven Prinzips des Geschmacks: [1]„Die Kantische Kritik leugnet die Objektivität des Schönen aus keinem genügenden Grunde . . . Die objektive Beschaffenheit der für schön gehaltenen Gegenstände muß untersucht und verglichen werden . . . Regelmäßigkeit kann also nicht als allgemeiner Grundbegriff der Schönheit gelten, wohl aber Freiheit, d. h. die durch die Natur eines Dinges selbst bestimmte Beschaffenheit."

[2]„Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung."

[3]„Freiheit eines Dinges in der Erscheinung ist dessen Selbstbestimmung, wiefern sie in die Sinne fällt."

[3]„Eine Form erscheint dann frei, wenn sie sich selbst erklärt und den reflektierenden Verstand nicht zur Aufsuchung eines Grundes außer ihr nötigt."

Auch die Unterscheidung zwischen architektonischer Schönheit und Anmut findet sich in den Fragmenten:

[4]„Die selbsterworbene Schönheit überlebt die Jugend weit und verrät ihre Spuren noch im Alter; in ihr spiegelt sich innerer Friede und Wohlwollen ab; sie ist die Wirkung und der Ausdruck sittlicher Ideen." Diese „selbsterworbene" Schönheit, die hier der „organischen" gegenübergestellt wird, ist genau das, was Schiller als Anmut von der architektonischen Schönheit unterscheidet, und der „innere Friede", der sich in dieser selbsterworbenen Schönheit abspiegeln soll, ist

[1] Werke, XII, p. 348. — [2] Werke, XII, p. 351.
[3] Ibd. p. 355. — [4] Ibd. p. 351.

nichts anderes als das Ideal der schönen Seele, welches der Anmut zugrunde liegt.

Im übrigen wird in den Fragmenten das Schöne im Sinne Kants definiert: So wird es auf das Prinzip der allgemeinen Mitteilbarkeit gegründet[1]; auch als Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit wird es erkannt: [2]„Die Lust am Schönen entspringt aus dem vereinigten Interesse der Vernunft und der Sinnlichkeit." Der an anderer Stelle[3] ausgesprochenen Forderung, daß das Erhabene sich im Idealschönen verlieren müsse, entspricht hier der Gedanke, daß das Erhabene sich dem Schönen unterordnen müsse.[2] Auch der Gedanke der ästhetischen Erziehung zur Humanität wird gestreift: [4]„Das Schöne beschäftigt und kultiviert Vernunft und Sinnlichkeit, befördert durch Verengung ihres Bundes die Humanität."

Von der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" kommt für uns nur der Grundgedanke in Betracht: daß nämlich der Dichter das Ideal der Humanität darzustellen, d. h. in uns als Gefühlserlebnis wachzurufen habe; daß der naive Dichter dies Ideal in sich und der ihn umgebenden Menschheit verwirklicht finde und daher bei der Darstellung nur die Wirklichkeit nachzuahmen brauche, während der sentimentalische Dichter die Wirklichkeit idealisieren, d. h. das Ideal erst in sich erzeugen, sich dazu hinaufstimmen müsse, um es darstellen zu können. Hiermit ist das Kunstbewußtsein als Harmoniebewußtsein der Humanität anerkannt: [5]„Wendet man nun den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, auf jene beiden Zustände an, so ergibt sich, daß dort in dem Zustande natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen — daß hingegen hier in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder . . . die Darstellung des Ideals

[1] Werke, XII, p. 335—336. — [2] Ibd. p. 338.
[3] Siehe oben p. 84. — [4] Werke, XII, p. 355.
[5] Werke, XII, p. 188.

den Dichter machen muß." [1]„Der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben, ist aber die gemeinschaftliche Aufgabe beider, und ohne das würden sie gar nicht Dichter heißen können."

Der Dichter hat die „Aufgabe", der menschlichen Natur ihren vollständigen Ausdruck zu geben, weil eben das Kunstgefühl, das er wachrufen soll, Gefühl des Ideales der Menschheit ist.

[1] Werke, XII, p. 230.



IV. Verzeichnis der Thesen.

Wir stellen zum Schluß nur diejenigen Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, welche sich unmittelbar auf das Verhältnis von Schillers Ästhetik zur Kantischen beziehen:

1. Schiller hat kein objektives Prinzip des Geschmacks gefunden.
2. Er hat das Ideal der Schönheit, welches Kant nicht gefunden hatte, richtig bestimmt, jedoch mit der Einschränkung, daß er irrtümlicherweise der Anmut die Würde als Beglaubigung beigesellt, entsprechend seinem ethischen Doppelideal.
3. Durch die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal der Humanität hat Schiller eine systematische Ergänzung von Kants Ästhetik ermöglicht, hat sich selbst aber auf die Darstellung der pädagogischen Bedeutung dieser Beziehung (in der Theorie der ästhetischen Erziehung) beschränkt, in der natürlich keine Erweiterung von Kants Ästhetik liegt.
4. In der Theorie des Erhabenen und in der Anwendung derselben auf die tragische Kunst hat Schiller, noch einseitiger als Kant, das Gefühl des Erhabenen als reines Freiheitsgefühl gefaßt, statt den Gefühlsverlauf des Erhabenen in der Harmonie ausmünden zu lassen.



C. F. Wintersche Buchdruckerei.

